

# Procesos y proyectos de configuración estética del espacio urbano. La Viena de Otto Wagner

*Processes and projects of urban space aesthetic configuration. The Vienna of Otto Wagner*

ÁNGELES LAYUNO ROSAS  
Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá  
angeles.layuno@uah.es

Recibido: 10/12/2013  
Aceptado: 27/01/2014

## Resumen

La ciudad contemporánea se renueva y transforma al tiempo que se modifica el contexto ideológico que determina su percepción y experimentación. La arquitectura y el arte vieneses de las décadas de transición entre el siglo XIX y XX funcionaron colectivamente como un instrumento de cambio de la imagen de la ciudad. Las obras públicas y los espacios de las artes proyectados o realizados por el arquitecto Otto Wagner funcionaron como catalizadores de un proceso de regeneración urbana ligado a una *estetización* funcional del espacio público, concibiéndose la ciudad, siguiendo la tradición de Camillo Sitte o Lewis Mumford, como un contenedor de obras de arte. En esta construcción urbana se materializa el debate del papel de la arquitectura como bella arte y de la técnica en las nuevas funciones e infraestructuras urbanas.

## Palabras clave

Imagen de la Ciudad; Viena; Estética urbana; Espacio público urbano, Arte y Arquitectura, Otto Wagner.

### **Abstract**

The contemporary city is renewed and transformed while the ideological context that determines its perception and experimentation is modified. Viennese architecture and art of the decades of transition between the nineteenth and twentieth century worked collectively as a tool for changing the image of the city. Public works and the areas of the arts completed or projected by architect Otto Wagner served as catalysts for urban regeneration process linked to a functional beautification of public space, regarding the city, following the tradition of Camillo Sitte or Lewis Mumford, as container artworks. This urban construction materializes the discussion about the role of architecture as a fine art and technology in the new functions and urban infrastructures.

### **Keywords**

Urban Iconography; Vienna; Urban Aesthetic; Urban Public Space; Art and Architecture; Otto Wagner.

**Referencia normalizada:** LAYUNO ROSAS, ÁNGELES (2014): "Procesos y proyectos de configuración estética del espacio urbano. La Viena de Otto Wagner". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 5 (abril), págs. 99-140). Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1.- Estética y disciplina urbanística.- 2.- Wagner y la ciudad de la Sezession. La ciudad como obra de arte.- 2.1.- La imagen artística de la ciudad: fragmentos de una ciudad ideal.- 2.2.- La piel de la ciudad.- 2.3.- La ciudad y los espacios artísticos.- 3.- Bibliografía.

---

## **1. Estética y disciplina urbanística.**

A mediados del siglo XIX el crecimiento de las ciudades europeas determinó la transformación de la ciudad histórica, ante las exigencias urbanas que la primera industrialización trajo consigo. A ese fin, y con un carácter netamente pragmático, en torno al Städtebau, se pone en marcha la tratadística alemana que inicia la disciplina del urbanismo: Baumeister, Stübben, Ebers-tadt, pero también, marcando cierta distancia con ellos, pero comprometidos en la misma tarea de crear las bases de una disciplina propia, nos encontraremos con los planteamientos de quienes sienten la necesidad de afrontar la construcción de la ciudad contemporánea desde criterios preferentemente

artísticos, tal es el caso de Camilo Sitte y su obra *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1890) o de Charles Buls con su *Esthétique des Villes* (1893), a las que daría continuidad una de las opciones académicas de la disciplina urbanística en torno a las propuestas del nuevo *Civic Art* anglosajón o *Art Urbain* francés reflejadas en el fenómeno de la *City Beautiful* americana, la *Garden City* de Howard o la propuesta de Forestier en su *Grandes villes et systèmes de parcs* (1908). No obstante, tras la Conferencia Mundial de Urbanismo de 1910 celebrada en Londres, el triunfo del pragmatismo que el Movimiento Moderno imprime en la planificación de las ciudades eclipsa esta otra opción aún defendida entonces por Lewis Mumford en *The Culture of Cities* (1938), donde afirma que *la ciudad es una obra de arte consciente y continua, que incluye dentro de su armazón comunal muchas formas de arte más simples y más personales, y es, junto con el idioma, la obra de arte más grande del hombre*, y que terminará derivando en las propuestas de revisión postfuncionalistas donde el *Urban Design* se va imponiendo como solución dominante sobre el *Town Planning* en la teoría y la práctica del urbanismo contemporáneo.

En este ámbito de investigación, resulta paradigmático el desarrollo arquitectónico y urbano que se produce en la Viena de entre los siglos XIX y XX, por parte de arquitectos como Otto Wagner y sus discípulos, quienes plantearon una particular versión de la definición y construcción de la metrópoli moderna dentro de una simbiosis de ingredientes históricos e innovaciones técnicas y estéticas. La consolidación de Viena como ciudad liberal burguesa se había llevado a cabo a través de la construcción de un proyecto urbanístico, la Ringstrasse, ahora foco de múltiples reacciones críticas por parte de los arquitectos, artistas e intelectuales de la Viena más renovadora, por su carácter de marco escenográfico, historicista y monumentalista, y de prolongación ideológica de los antiguos valores académicos de carácter representativo ligados a una sociedad en proceso de desintegración colectiva y personal (Pizza, Pla, 2002: 38-40).

El pensamiento arquitectónico y urbano vienés finisecular plantea abiertamente dos cuestiones: una, el rechazo a la ciudad potemkizada heredada, representada por el sistema de valores y la arquitectura de los estilos de la Ringstrasse, lo que irá derivando hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje e imagen de la ciudad; y la otra, en parte derivada de la anterior, el desarrollo de una reflexión crítica sobre la disociación entre sinceridad estructural *ver-*

sus revestimiento-ornamento, lo que conllevaba la contemplación de los aspectos estéticos y comunicativos de la forma arquitectónica, en concreto, sobre la fachada como envolvente separadora de dos esferas, la introspección interior y la expresión exterior, cuestiones ya analizadas por otras fuentes, y que hunden sus raíces en una metodología de interpretación de la arquitectura como producto del progreso de la construcción por un lado, y, por otro, de la capacidad significativa de la arquitectura como conformadora del escenario de la ciudad.

Si el debate arte-técnica reclama una solución inmediata en este momento finisecular, un segundo apunte será el del impacto de las nuevas técnicas asociadas a la arquitectura y a la obra pública en el ambiente de la ciudad. Precisamente nos interesa la obra de Otto Wagner porque enuncia con precisión la idea de paisaje urbano de la metrópolis en transformación tecnológica, resistiéndose a la pérdida del papel ennoblecedor y semántico del ornamento tradicional.

En este contexto crítico hacia las formas construidas, que desde la década de los años setenta del siglo XIX refleja en el caso vienés las tensiones de una superestructura en franca decadencia y los conflictos suscitados a nivel político e individual en el seno de la desintegración del Imperio Austro-Húngaro (Schorske, 1981), se desarrollará un proceso de introspección psicologista auspiciado por las artes plásticas, con el objetivo de buscar una radical evasión de la realidad hacia los paraísos perdidos del mito y el símbolo, como instrumentos de rechazo del mundo burgués basado en la mentira y en la hipocresía "formal" e ideológica. El conocido grabado *Nuda Veritas* (1898) del pintor Gustav Klimt, una niña virginal que sostiene el espejo del arte ante el hombre moderno, se radicalizará en el pensamiento del arquitecto Adolf Loos, constituyendo todo un símbolo del nuevo debate, en que se entretujan las teorías del psicoanálisis de Freud, la filosofía de Wittgenstein, la obra del escritor Arthur Schnitzler, la de los pintores Klimt y Schiele, así como las críticas del periodista Karl Kraus.

No hace falta insistir en el papel jugado por el arte, la arquitectura, y el urbanismo en los procesos de embellecimiento o, más bien ocultamiento, de una realidad amarga y conflictiva en el seno de una sociedad en crisis pero muy prolífica intelectualmente. La creación de universos basados en la magia, la

ilusión, el lujo y el arte, por lo demás comunes a la estética modernista y simbolista finisecular, configuraron la máscara o decorado de una sociedad en descomposición y un sistema de valores basado en el encantamiento de la realidad, en suma, *el arte de la vienesa Kakania, el imperio de los Habsburgo, es el arte de la sociedad del espectáculo y la representación, el de la propia vida como espectáculo*<sup>1</sup>. Pero si en la Viena fin de siglo se afirma el valor de la psicología de la forma y de los valores epidérmicos, paradójicamente al mismo tiempo toma cuerpo una investigación introspectiva sobre la psique del individuo, y la imposibilidad de aprehender la realidad a partir de los datos fenomenológicos. Este cuestionamiento del verismo del lenguaje pone en primer plano el concepto de límite trasladable tanto a la esfera humana como a la de la arquitectura y la ciudad, así como el dilema entre el valor comunicativo o la simulación del propio lenguaje.

En este contexto, en el período comprendido entre 1890 y 1910 se produce un debate cultural en torno a la ciudad, protagonizado en principio por las teorías de Camillo Sitte y Otto Wagner y posteriormente por las del propio Wagner y Adolf Loos. La redención del ámbito corrompido de la arquitectura y la ciudad fue uno de los objetivos del nuevo arte y arquitectura de la Sezession vienesa, y tiene que ver con la forma de la ciudad a partir de las imágenes de lo construido no exenta de un conflicto entre teoría y práctica, incluso en el propio pensamiento de arquitectos como Otto Wagner. El acto de estetizar las conductas, instituciones y espacios de la ciudad encuentra uno de sus ejemplos de máxima apoteosis en la *Gesamtkunstwerk* construida en la iglesia del Sanatorio de Steinhof por Wagner, quien invitó a algunos artistas (Kolo Moser, Richard Luksch, O. Schimkovitz) a participar en la decoración de la iglesia (1905-1907), la cual, a través de su separación y elevación simbólica sobre la ciudad y su belleza moderna, constituyó un nuevo hito urbano, elevado en una acrópolis conjuradora del dolor psíquico a través de la belleza.

---

<sup>1</sup> Claudio Magris en "Le flambeau d'Ewald", alude a que Altenberg, Musil y sus contemporáneos habían comprendido completamente cómo resultaba difícil distinguir la existencia, hasta la suya propia, de su imagen reproducida y multiplicada en innumerables copias. Idea de vivir al borde de la existencia, en el borde del conocimiento desencantado de la realidad política y social, la civilización vienesa entre el fin del siglo y el Anschluss, fue una estación metereológica del fin del mundo, según la definición de Karl Krauss. En Jean Clair (Dir), 1986, p. 20.

A partir de la denuncia del enmascaramiento de la modernidad detrás de las pantallas estilísticas de la historia, la postura crítica del nuevo grupo Sezession derivará, por un lado, en un ensimismamiento creativo propio de los movimientos modernistas y simbolistas, y, por otro lado, en una pretensión de inscribirse en la misma, en ocasiones para transformarla a través de su estetización. En este sentido, la concepción formal y conceptual de la metrópolis en la Viena de fines del XIX ligada a la necesidad de crear formas acordes con los tiempos modernos, se realizará en parte sin desprenderse de la memoria del pasado. De hecho, a pesar de la puntual modernización de la ciudad impulsada a partir de los proyectos urbanísticos del arquitecto Otto Wagner, la vigencia de la idea de ciudad como obra de arte primará sobre cualquier otro aspecto técnico.

La renovación estética impulsada por el movimiento sezessionista fundado en 1897, aspiró a fusionar todas las artes entre sí y éstas con la vida, como ha afirmado Carl E. Schorske, favoreciendo que el arquitecto se comportara menos como un constructor y más como un artista, mutándose en un *Raumkünstler* (un artista del espacio) y la arquitectura en *Raum poesie* (poesía del espacio) (Clair, 1986: 76). La Viena fin de siglo, era una ciudad en renovación a costa de mantener la imagen de ciudad “artística”, materializando abiertamente el debate entre arquitectura como arte y arquitectura como técnica en el campo de las actuaciones urbanas.

La concepción de la ciudad como obra de arte posee su más completa expresión en la influyente obra de Camillo Sitte *El planeamiento urbano según principios artísticos* (1889), quien basa su crítica a los planteamientos del urbanismo moderno en la reivindicación de las características de las ciudades preindustriales como modelos aprovechables para el presente, proporcionando sugerencias acerca de la reintegración de unas bases artísticas en el planeamiento moderno, como la recuperación de los espacios públicos colectivos tradicionales, los criterios de emplazamiento óptimo de esculturas y monumentos públicos concretándolo en el desarrollo de la Ringstrasse y en la relación con la ciudad histórica (Collins, Collins, Sitte, 1980). La obra de Camilo Sitte, publicada en 1903, tuvo una gran repercusión en Wagner, quien también, como Sitte, consideraba el planeamiento urbano como una obra de arte total.

## 2. Wagner y la ciudad de la Sezession. La ciudad como obra de arte.

La obra teórica de Wagner aporta suficiente información sobre su preocupación por los temas urbanos precisando su concepción de la ciudad moderna. Las fuentes que compendian el pensamiento de Wagner sobre la ciudad se centran principalmente en su ensayo-manifiesto *Moderne Architektur* (1896, 1898, 1902)<sup>2</sup>, en su texto *Die Grosstadt* (1911)<sup>3</sup>, y en su informe para el concurso y propuesta de Plan Regulador para la Gran Viena de 1893. En su ensayo *Die Grosstadt*, expone las dos cuestiones fundamentales que planean en sus proyectos: la ciudad debe renovarse de acuerdo al espíritu de los tiempos, y en segundo lugar, ello debe hacerse siguiendo la guía del arte. *El arte, en síntesis, debe adaptar el ambiente urbano al hombre que en este preciso momento lo habita.*

Wagner promoverá en este marco la conciliación entre el arte y la técnica, entre la imagen de progreso y a la vez artística de la ciudad, pero partiendo de una postura antiacadémica plantea paradojas propias de una época en tránsito en la explicación de la relación entre belleza y funcionalidad. Wagner coincide con Semper en el concepto de “estilo” como la concordancia entre innovación del lenguaje y renovación de técnicas constructivas y materiales, y además con éste y con Riegl en su visión evolucionista del estilo como la expresión de los tiempos, representación del ideal de belleza de cada período y su voluntad artística: *Es correcto suponer que el arte y los artistas siempre han representado su época* (Wagner, 1993: 53) confluyendo con el lema sobre el *zeitgeist* secesionista: *A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad.*

Desde el punto de vista lingüístico su estilo evoluciona desde sus orígenes plenamente historicistas hacia la influencia epidérmica sezessionista, pero mantendrá siempre la constante del clasicismo como base para alcanzar avances renovadores en la línea protorracionalista en algunos de sus proyectos finales, actuando como el denominado por Nietzsche arquitecto “crítico”, co-

---

<sup>2</sup> Editado y reeditado en 1896, 1898, 1902 y 1914, con variaciones y modificaciones sustanciales entre la primera y la última versión, incluido el propio título. En el presente artículo se ha empleado la versión Otto WAGNER, *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos* (con introducción de Josep Maria Rovira), Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, Madrid, 1993.

<sup>3</sup> Traducido como gran ciudad, metrópoli. Publicado entre otros por Samonà, 1980, pp. 115-122. De manera fragmentada, incluyendo el primer apartado, en Pizza y Pla, 2002, pp. 79-81. Además Cfr. comentarios críticos del texto en Luque Valdivia, 2005, pp. 933-943.

mo aquel que es capaz de desprenderse del farragoso peso del eclecticismo historicista decimonónico<sup>4</sup>. Las razones de esta disyunción entre vida y cultura arquitectónica volcada hacia el pasado las explica Wagner en los siguientes términos: *los acontecimientos (de la vida) se han sucedido a mayor velocidad de lo que ha evolucionado el arte* (Wagner, 1993: 53), enquistado en los edificios del Ring de Viena, afirma en *Moderne Architektur*.

En su ensayo Wagner afirma que *nunca puede ser bello aquello que no es práctico* (Wagner, 1993: 64) y proclama la necesidad de crear formas de arte modernas acordes con los tiempos modernos. Pero además, tanto en *Moderne Architektur*, como posteriormente en su texto *Die Grozstadt*, enuncia el postulado de que *el fin último de la arquitectura de nuestro tiempo es el diseño armonioso de la gran ciudad*. En esa búsqueda de armonía, la influencia de las ideas de Sitte y del urbanismo clásico-barroco, así como de la propia forma urbana heredada, serán cruciales en su propuesta del plan regulador para el crecimiento de la futura Viena, desde la escala global del plano que evidencia un crecimiento en anillos radio concéntricos formados por distritos o zonas, hasta el detalle del plan de ordenación del distrito XXII, donde las nuevas funciones e instituciones de la vida moderna ahora descentralizadas se encarnan en una morfología axial, simétrica y jerárquica heredada de formas urbanas tradicionales. Así en cada barrio planea un centro dominante con edificios públicos y semipúblicos, sala de reunión y sala de exposición, teatro, instituto, iglesia, dispuestos sobre un eje orientado hacia el centro de la ciudad.

Este escrito y su propuesta tienen su origen en la conferencia pronunciada por Wagner en el International Congress of Municipal Arts de Nueva York celebrado en 1910, que coincide además con la Städtebauausstellung (Exposición Universal de Urbanística celebrada en Berlín en 1910) que el propio Wagner cita en la introducción a su escrito. Wagner retoma la reflexión con-

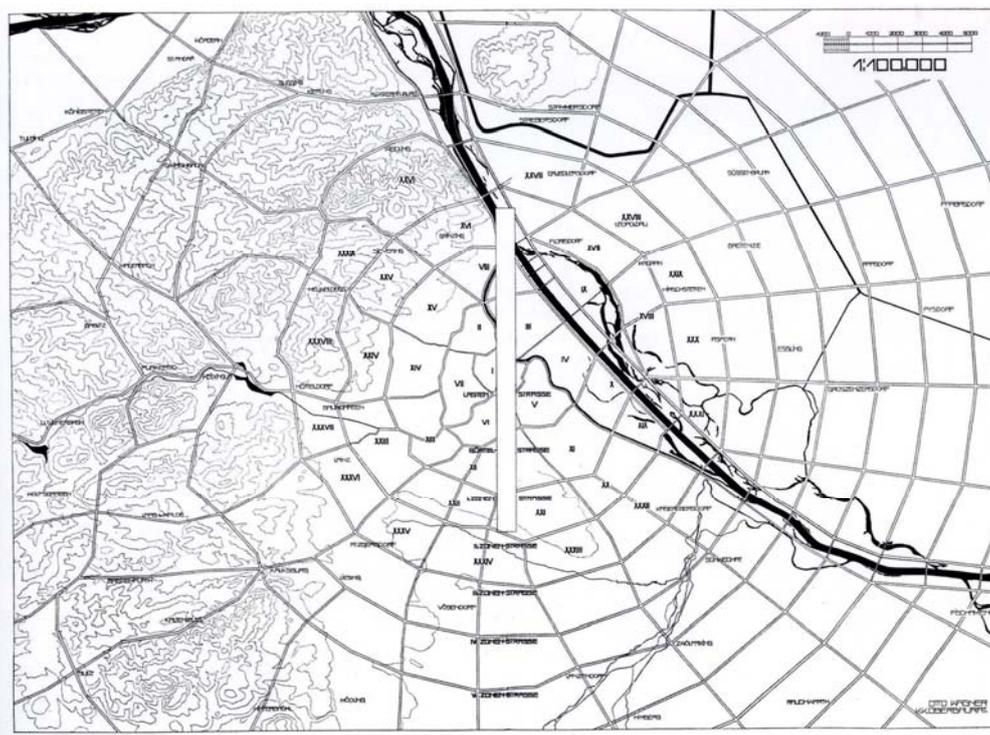
---

<sup>4</sup> Como ha señalado J.M. Rovira, Wagner debía conocer el texto que el filósofo publica en 1873 cuya traducción es *Acerca de la utilidad y el daño de la historia para la vida*, como uno de los pilares de la crítica antihistoricista, a partir de que en la segunda parte de su ensayo *Moderne Architektur* el propio Wagner se presenta como “el arquitecto crítico” enfrentado a la decisiones sobre el estilo. Nietzsche menciona tres clases de historia, entre ellas la historia crítica, un sentimiento presente que oprime el pecho y uno se lo quiere quitar de encima a cualquier precio. Sólo queda una salida para el filósofo: destruir la serpiente del historicismo. J.M. Rovira, “Introducción”, en *Otto Wagner, La arquitectura de nuestro tiempo*, 1993, pp. 15-16.

tenida en el concurso del Plan Regulador de Viena (1893), pero también una reflexión que se encauza en un contexto global de definición de la disciplina urbanística a nivel internacional, y que se revela a través de la celebración de congresos y exposiciones, estableciéndose instrumentos como el plan regulador, en un proceso en que los arquitectos van desplazando a los ingenieros en sus competencias sobre la planificación de la ciudad (Luque Valdivia, 2004: 933), y del que no queda exento el papel ejercido por la arquitectura en la construcción de la ciudad, tema candente en la trayectoria de Wagner.

El texto aparece ilustrado con las tres imágenes que expresan la condición del carácter básico de la propuesta: el plano general a escala 1: 100.000, donde se puede apreciar el concepto de crecimiento indefinido a partir de un modelo radioconcéntrico distribuido en sectores más o menos regulares que llega a fundir el centro de la ciudad con el territorio circundante. Wagner plantea el tema de la ciudad del crecimiento ilimitado con sectores gravitando y envolviendo el centro, convertibles en núcleos satélites, definidos de un modo más regular en torno a las áreas centrales y adaptándose a la topografía y a los caminos existentes en su fusión con el territorio a medida que nos alejamos del centro, hasta alcanzar un radio de 14 kilómetros, que podrían ser superados acorde con las necesidades. En segundo lugar, incluye un plano del distrito XXII a escala 1: 27.500, que permite una mejor definición de cada sector, donde combina el trazado reticular moderno con una jerarquía de equipamientos-monumentos centrales basada en ordenaciones barrocas; y una tercera imagen constituida por una vista aérea del mismo distrito XXII, donde prevé la construcción de manzanas regulares de 23 metros de altura entre calles del mismo ancho, que coincide con el centro monumental de la ciudad, y donde se observan las singularidades arquitectónicas enriqueciendo los trazados reticulares más uniformes destinados a uso residencial.

Wagner comparte la idea de Sitte del confort urbano pero difiere de su rechazo de los trazados en línea recta propios de la modernidad, puesto que *El arte de nuestro tiempo ha transformado esta uniformidad en monumentalidad y sabe explotar este motivo arquitectónico mediante interrupciones acertadas* (Wagner, 1993: 96). Como evidencian los detalles del plano regulador, Wagner emplea la retícula como morfología de crecimiento con edificación en altura de hasta 7 u 8 plantas generando cierta densidad y economía, pero alerta de la escasa o nula sensibilidad artística por parte de los ayuntamientos (Figs. 1-2).



Figs. 1-2. Otto Wagner: *Die Grozstadt* (1911): Plano general de expansión. Perspectiva del distrito XXII (Fuente: Sarnitz, 2005, pp. 80,83)

El breve escrito sobre la *Die Grosstadt*, cuyas ideas enriquecen recíprocamente *Moderne Architektur*, en un proceso de retroalimentación sobre la reflexión urbana, se articula en tres epígrafes, el primero de los cuales significativamente está referido a la "imagen de la ciudad". La visión que posee Wagner de la *Grosstadt* es eminentemente fenomenológica, pictórica, impresionista, como se observa en sus palabras y en sus dibujos y acuarelas. El concepto de *carácter* desarrollado por la teoría arquitectónica del siglo XIX (Quatrèmere de Quincy), como identificación entre forma y contenido se extiende hasta la arquitectura y teoría de la ciudad vienesas de finales del siglo en la recurrente acepción de límite o pantalla significativa hacia el exterior.

Wagner insiste en su idea de renovación de la imagen urbana, que como en arquitectura, se presta a la metáfora de la sastrería o vestimenta. Aquí se encuentra la segunda idea básica del texto: Es necesario adecuar pues la imagen de la ciudad a los modos de vida del presente (*El arte, en síntesis, debe adaptar el ambiente urbano al hombre que en este momento preciso lo habita*), haciendo gala de su postura más progresista y antiacadémica. No obstante, estos modos de vida deben ser transmitidos a través de una imagen artística, como reproducen gráficamente sus proyectos. En relación a este punto, Wagner aborda la cuestión de la moda en relación al estilo y a la indumentaria, afirmando que

*Aquellos objetos que tienen su origen en las ideas modernas armonizan a la perfección con nuestro aspecto externo, algo que los objetos basados en la copia y en la imitación no podrán conseguir nunca.*

De este modo, como él mismo comenta, un hombre vestido de manera moderna armoniza bien con los logros técnicos y los lugares de la vida actual, como el vestíbulo de una estación, el vagón de los coches-cama y todos los vehículos. Y reitera que

*Es indudable que, para armonizar con la sociedad actual, todas las creaciones modernas han de responder a los nuevos materiales y a los requisitos del presente, han de manifestar nuestra propia idiosincrasia ideal, más democrática y consciente de sí misma, y han de tener en cuenta los colosales logros técnicos y científicos, así como la actual tendencia hacia lo práctico (Wagner, 1993: 60).*

Wagner, adaptando a los tiempos presentes los mecanismos de seducción del espacio urbano barroco, muy presente en la ciudad de Viena, junto a la

influencia de las teorías de Sitte, explica la necesidad de planificar y construir la ciudad artísticamente con el objetivo de atraer por medio de una impresión placentera tanto al ciudadano como al visitante, por lo que describe los elementos que definen una ciudad técnica y ambientalmente eficiente pero sobre todo hedonista y elegante, formada por elegantes escaparates de comercios, restaurantes, plazas con monumentos de notable valor artístico, a lo que agregar los mejores medios de transporte, una limpieza perfecta de las calles, y alojamientos confortables para todas las posiciones sociales.

No obstante, en un plano de interpretación más profundo, la ciudad wagneriana es una imagen ideal y utópica que obvia las contradicciones sociales, la falta de cohesión social e individual que la sociedad vienesa está atravesando en estos momentos, así como la insensibilidad administrativa y económica que determina una indiferencia hacia estos objetivos, lo que explica el esfuerzo por representar una Viena moderna al menos en el plano de las ideas y la teoría de la ciudad. *Así Wagner abordaba la heroica tarea de concebir una Viena reestructurada colectivamente, una concepción vanguardista y utópica que de ningún modo coincidía con la realidad vienesa, la cual proseguía día a día su complejo proceso de desintegración...* (Pizza, Pla, 2002: 46).

El segundo punto de su tratado sobre la metrópoli está dedicado a cuestiones más “técnicas” relativas al plan regulador, como la definición de la morfología urbana con su red viaria que define los segmentos urbanos constituidos por los distritos, centrándose el último apartado en los recursos o medios económicos para llevar a cabo el planeamiento, instando a la administración municipal a la expropiación y compra de los terrenos periféricos donde llevar a cabo luego el desarrollo futuro con el fin de evitar el vampirismo de la especulación privada. A pesar de la criticada falta de innovación o concreción del discurso –considerando que se trata de un plan no desarrollado–, observamos su realismo en el tratamiento de los niveles burocráticos, financieros y administrativos que revelan su conocimiento profundo de estos instrumentos y los obstáculos reales para ejecutar sus proyectos. Como han destacado algunas fuentes (Luque Valdivia), lo más significativo de la obra de Wagner es precisamente el entendimiento de la urbanística como arte, y en este sentido su aportación más notable no es técnica, sino estética. Wagner hace explícita, también por experiencia propia, que la polémica arquitectos-ingenieros salpica de lleno a los temas urbanos, y por ello, aunque en todos

los proyectos wagnerianos relacionados con la ciudad de Viena se llega a cierto compromiso entre el urbanismo como arte y como técnica, y de la ingeniería como obra que debe dotarse obligatoriamente de una dimensión estética, en su escrito clama a favor de *dar la palabra al arte y a los artistas, interrumpir la influencia del ingeniero que destruye la belleza* (Samonà, 1980: 115).

A continuación, se analizan tres vertientes configuradoras del concepto de la ciudad wagneriana encarnadas en las imágenes de su obra.

### **2.1. La imagen artística de la ciudad: fragmentos de una ciudad ideal.**

Wagner comparte los planteamientos de Sitte sobre la metrópolis como una obra de arte total, *Lo más moderno de lo moderno en la arquitectura, son, sin duda alguna, las grandes aglomeraciones urbanas existentes en la actualidad*, afirma en su obra *Moderne Architektur*, empleándose intensamente a lo largo de su trayectoria en la construcción de la ciudad a través de una serie de concursos y actuaciones para la Gran Viena, que se tradujeron en elementos de planeamiento moderno, como la correcta organización de las infraestructuras de transporte, la corrección de los cursos de los ríos Wien y Danubio, la creación de espacios verdes, y la proyectación de nuevas tipologías como edificios comerciales, bancos, almacenes, museos, muchos de los cuales no pasaron del papel. En el premio recibido en el concurso para el Plan Regulador de Viena (1893) bajo el lema "*artis sola domina neceditas*", muestra la metrópoli como tarea proyectual del arquitecto, articulando su propuesta, como se ha comentado anteriormente, en varios puntos: encauzar el curso de los ríos Wien y del canal del Danubio, indicar la terminación de las líneas de metro, diseñar el nuevo trazado viario entre la ciudad histórica y los suburbios limítrofes, extendiendo el plan hacia el territorio circundante a partir del Ring, en foma de ciudad de crecimiento ilimitado radioconcéntrico, armonizando con la *forma urbis* existente y explicando así su punto de vista conciliador entre tradición y renovación (Gravagnuolo, 1998: 248).

En 1894 Wagner recibe el encargo, tras su nombramiento como consejero artístico de la Comisión de Transportes de Viena por parte del Ayuntamiento, de participar en dos de los grandes proyectos urbanos de la época: la construcción del *Stadtbahn*, el sistema de red ferroviaria metropolitana vienesa con sus estaciones (1894-1900), en la que Wagner actúa como asesor artístico en el diseño de

las mismas; y el proyecto de las instalaciones de los muelles y esclusas del canal del Danubio, ambos íntimamente relacionados, debido a que se habían establecido algunas secciones inferiores del metro a lo largo del Canal. Esta fecha que coincide con su nombramiento como profesor y director de la Escuela de Arquitectura de la Academia vienesa, supuso su consagración oficial, e inauguró un período de intensa creatividad en relación a la tarea de construir la imagen de la ciudad tal como había expuesto en sus teorías urbanas.

La construcción del ferrocarril metropolitano y sus estaciones, y el proyecto de construcción del Canal del Danubio, sintetizan algunos de los puntos contenidos en sus obras *Moderne Architektur y Die Grozstadt*. En suma, como ha afirmado Fritz Neumeyer, la histórica misión del arquitecto fue reconciliar la orientación utilitaria y realista de la arquitectura encarnada por las nuevas tecnologías constructivas con las formas idealistas y la expresión artística derivadas de la historia (Mallgrave, 1993: 119). De este modo, la concepción formal y conceptual de la metrópolis en la Viena fin de siglo se produce sin desprenderse completamente del legado de la historia, de la memoria del pasado, aferrándose al valor del *genius loci*, y el valor de lo urbano como memoria colectiva y estratificación del pasado (Aldo Rossi). En este sentido, han sido frecuentes las comparaciones de la modernidad vienesa con el tono radical de la vanguardia futurista o rusa, ya que el sezessionismo no plantea hacer *tabula rasa* del pasado, no destruye nada, no participa del mito de la revolución, ni del mito incendiario del patrimonio y los museos, sino de la regeneración (Clair, 1986: 46-57). Como afirma Peter Haiko, la concepción wagneriana de funcionalidad, adecuación y construcción no rechazaba lo artístico, la representación del aura de la arquitectura, pues el arquitecto debía convertir una forma constructiva en una forma artística (Mallgrave, 1993: 68)

En las láminas en que aparecen los elegantes dibujos y acuarelas de los diversos proyectos ofrecen múltiples informaciones sobre la idea de ciudad wagneriana, síntesis perfecta entre tecnología y arte, fecunda en referencias a la introducción del progreso tecnológico en la ciudad, a través de las obras públicas –puentes, viaductos, presas, líneas de transporte sobreelevadas a diversos niveles–, como el puente sobre el Wienzile que cruza por encima de las vías del metro (1893-98), y que comunica la línea de metro circular y la del valle del Wien, considerando la futura construcción del “Wien Boulevard”, vía triunfal cuya realización esperaba realizar Wagner (Fig.3).



Fig. 3. Otto Wagner: Concurso para el plan regulador de Viena. Acuarela con estudio de viaducto. 1896-99 (Fuente: Horvat, 1989, p. 99)

Más allá del planeamiento como tarea técnica, Wagner concibe la ciudad pictóricamente como imagen y paisaje urbano, y así lo expresa la ya mencionada idea de fisonomía de la ciudad, vinculada a las teorías de la percepción, sus sugerentes dibujos a vista de pájaro y sus acuarelas con perspectivas de fragmentos de la ciudad, dejando la representación de la morfología global de la metrópolis para el plano. La ciudad se presenta a menudo en los dibujos y teorías de Wagner como silueta o panorama, si bien fragmentada, aludiendo a la imposibilidad de abarcar la totalidad de la metrópoli por medios de representación tradicionales, mostrando así la crisis del modelo de ciudad limitada y abarcable y modificando la concepción del espacio-tiempo de la misma, desde el centro a las periferias que se desdibujan y funden con el territorio, como plantea muy bien el plan regulador de la Gran Viena de Wagner, de ahí la precisión de sus vistas fragmentadas de la ciudad que contienen sus propuestas renovadoras.

Wagner subraya la transformación iconográfica de la ciudad a través de intervenciones puntuales sobre la trama, generando una imagen pregnante que debía incorporar el significado de la modernidad, junto a la propuesta ideal de la planificación de la *Grozstadt*. La afirmación que mejor revela su pensamiento urbano se resume en esta frase:

*Lo que más influye en la imagen de una ciudad es su "fisonomía". Ésta tiene la difícil tarea de provocar la primera impresión, que ha de ser lo más favorable posible. Tal impresión depende a su vez de la "mímica" de la fisonomía urbana, en este caso de la vida palpitante del ambiente urbano (Pizza, Pla, 2002: 80). (Fig. 4).*

La ciudad de Wagner no es el escenario vacío y estático de las taraceas de las ciudades ideales renacentistas, sino que materializa el movimiento de los medios de comunicación y de los transeúntes como rasgo caracterizador de la metrópolis contemporánea, una agitación que podía conducir al caos y la ignominia o constituirse en fuente de nuevos estímulos para el intelecto y los sentidos. El carácter dinámico, la multitud y la agitación de la metrópoli, junto a la asimilación de los componentes tecnológicos inscritos en los paisajes urbanos modernos, constituirán elementos de apropiación creativa de las vanguardias desde las primeras décadas del siglo XX, apareciendo una nueva sensibilidad hacia los efectos del maquinismo y sus sistemas productivos so-

bre la vida urbana. Temas como la velocidad, la multiplicación de trayectorias, el gigantismo de lo construido, la extralimitación de la ciudad convencional, la presencia de la tecnología, la revolución del tiempo, o la multiplicidad de estímulos visuales, olfativos y auditivos, están presentes en los ensayos que ensalzan las cualidades de la metrópoli, señalando aquello que Georg Simmel describió como el “acrecentamiento de la vida nerviosa” en su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu* (1903), y que August Endell reivindicaría positivamente en su ensayo *La Belleza de la Metrópoli* (1903)<sup>5</sup>.



Fig. 4. Otto Wagner: Concurso para el Vindobonabrücke sobre el canal del Danubio. Perspectiva (1904) (Fuente: Horvat, 1989, p. 102)

Como capta la documentación gráfica relativa a los proyectos y realizaciones arquitectónicas y urbanísticas de Otto Wagner, el universo urbano no sólo está formado por la abstracción del planeamiento y los edificios, sino también por el dinamismo y la vida de la metrópoli, posibilitando la reconstrucción imaginaria de una Viena como metrópoli moderna sobre el papel. Pero además, este ambiente es procurado por el arte, responsable último de provocar una impresión favorable y placentera en el visitante o usuario urbano, pues, como indica el propio arquitecto,....*Cuando se trate de decidir sobre todo esto,*

<sup>5</sup> Cfr. Pizza, Pla, 2002: 167-185; 181-183.

sobre qué cosa es más o menos buena, siempre será decisiva la cuestión estética, y por lo tanto, artística... Cuanto más responde una Grosstadt a su objetivo, mayor es el confort que ofrece y, cuanto más se le da al arte la palabra, más bella es (Pizza, Pla, 2002: 80). La belleza de la Grosstadt que Wagner describe en sus obras teóricas se reconstruye en los fragmentos de las perspectivas a vista de pájaro de la ciudad ofrecidos en las atractivas láminas de sus proyectos. En este punto es preciso destacar la responsabilidad gráfica del arquitecto en la seducción vinculada a la percepción sensorial de la arquitectura como uno de los pilares fundamentales de la composición arquitectónica y urbana. Esta metodología tendente a reducir el proyecto a un ejercicio gráfico se transmite a sus discípulos de la Wagnerschule, práctica criticada por la creación de proyectos como meros diseños sin nada útil detrás, con el objetivo de captar y estimular al gran público hacia el gusto por la arquitectura (Boris, Godoli, 1985: 158-159)<sup>6</sup>. La crítica de Loos se dirige hacia estos aspectos, donde de nuevo la "Verdad" se convierte en palabra clave contra la falsedad y la hipocresía atribuida al edulcoramiento de la realidad por parte del historicismo y el modernismo. En *Moderne Architektur*, el propio Wagner se refiere a estas cuestiones de la representación gráfica adecuada al gusto moderno y a las innovaciones que surgen en las técnicas de representación secesionistas, destinadas a despertar el interés del espectador hacia una obra.

Acerca de la importancia de la percepción de la arquitectura por parte del usuario, Wagner ofrece testimonios notables al respecto en sus obras, al declarar que

*característica innata del hombre...es la necesidad y exigencia de una gradación de los efectos perceptibles...La percepción sensorial del efecto que producen los grandes monumentos puede explicarse más o menos así: primero se aprehende la imagen general de la forma borrosa y sólo unos instantes más tarde la mirada se concentra lentamente en un punto, aunque la silueta, la distribución de las*

---

<sup>6</sup> Estas inflexiones secesionistas del lenguaje funcionan a veces como un camuflaje, para esconder bajo una pátina de modernismo proyectos tradicionales, tentativas prudentes de renovar, casi exclusivamente en sus apariencias iconográficas, la tradición académica del fin del historicismo. Estos proyectos divulgados en Europa a través de revistas, influyeron bastante por el carácter seductor de su grafismo elegante, que revela el alto nivel alcanzado por las artes gráficas vienesas de este período. Estas contaminaciones artísticas del proyecto arquitectónico son la causa del éxito internacional de estos proyectos divulgados a través de la revistas, para Boris y Godoli, 1985.

*manchas de color, la disposición global, el perfil, etc., siguen influyendo en la percepción* (Wagner, 1993: 18).

Parece por lo tanto evidente que existe una contaminación de las experiencias de las artes plásticas coetáneas en esta condición visual de la arquitectura, y a su vez de las teorías y ensayos que se estaban desarrollando sobre los mecanismos de la visión que afectaron lógicamente a la renovación de los medios pictóricos. Como señala J.M. Rovira, el libro de Wagner se muestra deudor de una larga tradición vienesa, que desde Theodor Fechner hasta Adolf Göller, pasando por Konrad Fiedler y su teoría de la pura visibilidad, hasta los ensayos sobre el *Einfühlung* (empatía) de Vischer, se centraron en la ciencia del arte como ciencia de la percepción<sup>7</sup>.

De hecho, el término “imagen” destaca en cualquiera de los aspectos de composición urbana a los que se refiere Wagner en su obra teórica. Este enfoque determina analizar una serie de aspectos que aparecen en su teoría pero que son excluidos de las láminas de sus proyectos. En concreto las referencias que hace Wagner a la caótica y antiestética periferia, con las precarias viviendas de las clases menos favorecidas de los suburbios de las zonas industriales, donde condena la uniformidad especulativa. Pero además, la concepción hedonista de la arquitectura y la ciudad por parte de Wagner conlleva el establecimiento de una postura de cierto rechazo ante ciertas presencias ligadas al nuevo paisaje urbano generado por el progreso de la metrópolis, revelándose su idealismo al referirse a que las fábricas que aparecen en los suburbios con sus grandes chimeneas perjudican la imagen de la ciudad, formal y ambientalmente, por el humo y hollín generados, los cuales perjudican a los monumentos y al aspecto de las calles. Sobre este asunto, critica que el desorden prime en las alineaciones de los edificios, los postes telegráficos de madera repartidos por todas partes, las vías, los horribles mástiles del tendido eléctrico de los tranvías, las farolas de gas colocadas con igual desorden, junto con un buen número de tenderetes, que *forman una imagen realmente salvaje de la calle* (Wagner, 1993: 114-115), que contrasta radicalmente con las imágenes ideales de sus láminas en las que se reproduce la ciudad limpia, elegante, utópica, el sueño de la *Grosstadt* vienesa. No obstante, para Wagner el planeamiento urbano se ha de dividir en dos partes: el crecimiento de la periferia

---

<sup>7</sup> Cfr. El ensayo introductorio de Josep Maria Rovira, en Wagner, 1993: 18.

y el centro compacto de la ciudad, donde los deseos de reforma se han de acomodar a los edificios, monumentos de arte y jardines existentes. Wagner distribuye la responsabilidad de la imagen artística de la ciudad entre los poderes municipales y la labor de arquitectos y artistas. La crítica a los primeros es constante en sus escritos por entorpecer la buena tarea de los segundos.

Como antídoto a este escenario, el arte urbano y su composición práctica es prescrito en *Moderne Architektur* atendiendo a los mecanismos morfológicos de la buena forma perceptiva, entre ellos el cuidado en la ordenación de plazas y calles, la relación armónica entre la anchura y longitud de las calles, su dimensionamiento en relación a la altura de los edificios; la relación proporcional entre edificios, espacios libres y monumentos escultóricos o mobiliario urbano (Fig.5). Su concepción de la ciudad como escenario donde transcurre la vida cotidiana cargada de estímulos sensoriales, se refleja en su preocupación por las perspectivas finalizadas en hitos monumentales, las vistas y ejes que ha de adoptar la composición de los espacios urbanos y la de los propios monumentos, la variedad en las alineaciones, la creación de espacios, plazas y jardines delante de los edificios, la bifurcación de las calles en torno a esculturas y fuentes y la colocación de aquellos objetos que ha de recoger la propia superficie viaria como alamedas, pérgolas, setos, kioscos, etc. (Wagner, 1993: 107).



Fig. 5. Otto Wagner: Plan Regulador de Viena. Proyecto para la plaza de la emperatriz Elisabeth con la estación de ferrocarril urbano subterránea (1892-1893) (Fuente: Horvat, 1989, p. 77)

Su enfoque fenomenológico explica la previsión de puntos de descanso visual en espacios demasiado vastos o abiertos por medio del emplazamiento de esculturas y fuentes, mientras que las líneas de farolas, balaustradas, avenidas, andenes, aceras formarían las directrices lineales de división visual. Las lecciones del urbanismo renacentista y barroco y del influyente Camilo Sitte parecen obvias, sobre todo el entendimiento de la planificación urbana como un arte de la composición de los volúmenes, siluetas, colores, perspectivas, y ornamentos de la ciudad. La ciudad concebida por Wagner permite interpretar sus recomendaciones como un intento de aplicar estrategias museográficas a la propia ciudad entendida como obra de arte que contiene otras obras de arte, formulada de este modo como museo de obras arquitectónicas, de espacios, de tejidos y ambientes urbanos, como contenedor de obras de arte, como museo de la memoria, entendida ésta como recuerdo o evocación de personajes o acontecimientos históricos, culturales, o religiosos. Su instancia a la visualización o puntos de vista óptimos para la apreciación correcta de cada monumento así lo corroboran, al igual que su consideración pictórica y plástica de la arquitectura heredada de la tradición barroca,

*Por lo tanto, el objetivo de la imagen exterior de tales obras es, con toda seguridad, doble: la fachada con sus detalles tenía que satisfacer al espectador de la plaza o de la calle, mientras que el perfil de la parte sobresaliente, o formaba parte de una panorámica o armonizaba con la silueta de la ciudad, para formar un símbolo característico perceptible a gran distancia (Wagner, 1993: 71).*

El análisis de las propiedades de la visión se va enriqueciendo en las diversas versiones del *Moderne Architektur*, abriendo camino a la percepción sensorial y fenomenológica, impresionista, considerando factores como el ángulo de visión, el color, las condiciones atmosféricas, y ofreciendo finalmente una serie de reglas a seguir por un arquitecto para conseguir un efecto artístico de la composición urbana: agrupar las obras para que produzcan un efecto global (silueta de un edificio, de un grupo de edificios, del cerramiento de una plaza, etc.), aprovechar las características del terreno y del fondo paisajístico, crear nuevas perspectivas y nuevas visuales...; proyectar una calle considerando siempre las perspectivas cambiantes que se ofrecen al espectador; situar y enfatizar de manera adecuada el punto de descanso visual, localizar los cambios de eje, ponderar el tamaño y la importancia de los edificios y monumentos en relación a la imagen de la calle, plaza o ciudad; caracterizar la obra

con claridad, para que pueda aprehenderse de manera clara, fácil y rápida; saber valorar el tamaño de las esculturas respecto a las partes del edificio, distancia de contemplación, etc.; elegir los colores, crear visuales, determinar la iluminación y las condiciones acústicas de las salas, entre otras (Wagner, 1993: 73-74). Todo lo expuesto sugiere el interés por investigar la existencia de ciertas relaciones de los sistemas de representación wagnerianos con las grandes tradiciones de la representación de la ciudad en la Edad Moderna.

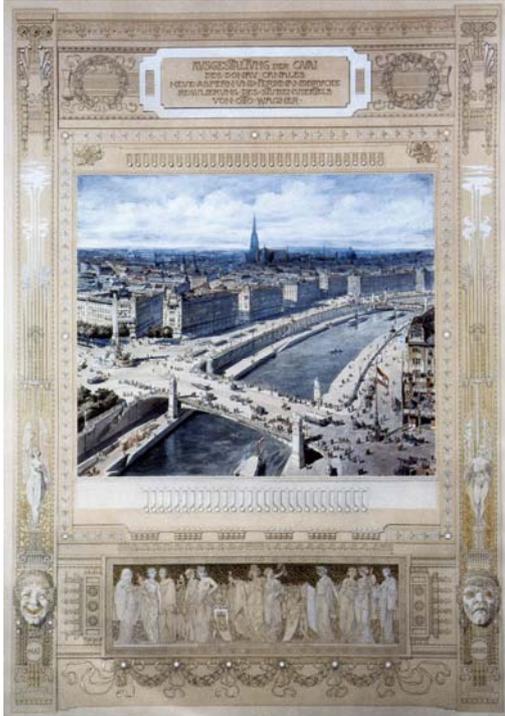


Fig. 6. Otto Wagner. Plan Regulador de Viena. Perspectiva a vista de pájaro del desarrollo de los muelles y márgenes del Canal del Danubio (1897). (Fuente: Sarnitz, 2005, p. 43).

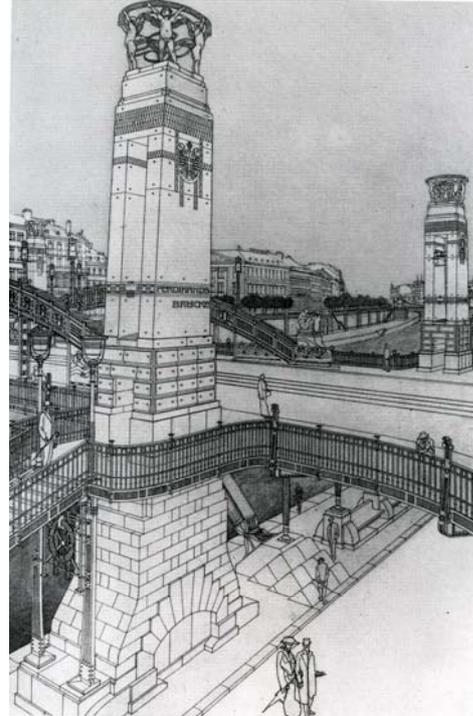


Fig. 7. Otto Wagner: Ferdinandsbrücke. Perspectiva (1905). (Fuente: Horvat, 1989, p. 103)

En el marco de la gran ciudad wagneriana, se ofrecen fragmentos construidos o proyectados que ofrecen la traducción de su evolución y compromiso lingüístico entre tradición y modernidad. Por medio de estos recursos, Wagner se convierte en el maestro del ilusionismo, de la reconciliación del arte con la técnica, del *Baukunst*. Entrando de lleno en la polémica de su tiempo entre arquitectos

e ingenieros, como apunta Fritz Neumeyer, el objeto arquitectónico para Wagner debe cumplir su función cultural y urbana de asimilar, integrar, mediar y transformar el contexto dado de la realidad moderna (Mallgrave, 1993: 120). Un proceder que puede parecer hasta cierto punto justificado para tratar de evitar las críticas conservadoras contra los partidarios de la desnudez constructiva de las obras que mostraban técnicas como el hierro, como se manifestó en el ferrocarril elevado de Berlín y su impacto en el paisaje urbano, o en la ácida crítica de intelectuales y artistas a los efectos de la Torre Eiffel. De este modo, la elegante metrópolis que Wagner representa en sus dibujos, no es una ciudad futurista vanguardista sino que evoca una modernidad solemne y elegante. De hecho, el recurso a la monumentalización de la ciudad fue su preocupación constante, no sólo aplicable a la estetización de las obras de ingeniería, sino también, a la ubicación de esculturas o a la implantación de la edificación.

En la imagen de la ciudad moderna que aparece en la lámina de Otto Wagner que contiene la imagen del aspecto de los muelles del Canal del Danubio (1897), una vista aérea espectacular de la ciudad en movimiento recoge las instalaciones portuarias, el Stubenviertel y los nuevos puentes cruzando el canal (Fig. 6). En el marco de su implicación en la construcción del *Stadtbahn* desde 1894 a 1900, aparece asimismo como protagonista el tema de las comunicaciones y las obras públicas de la metrópolis. La obra pública ofrece un fuerte impacto visual y una imagen innovadora y dinámica del ambiente urbano, surcada de puentes, viaductos, estaciones, cuyas estructuras metálicas conviven o se camuflan con formas decorativas históricas o modernas. En otros dibujos como en las vistas del Ferdinandbrücke se recrean detalles que en la misma línea de combinación de tecnología y arte, apuntan a la construcción de una ciudad burguesa moderna bella y hedonista, donde abundan motivos decorativos extraídos del repertorio Sezession (Fig.7). Wagner aborda en sus escritos el impacto de las nuevas infraestructuras urbanas, adoptando una actitud crítica a toda obra que atente contra la imagen artística de la ciudad, como es el caso de las vías situadas a nivel de la calle para vehículos de tracción animal, eléctrica o a vapor, que *desfiguran siempre la imagen de la calle, ocasionan molestias a la circulación peatonal y cuya incidencia en la imagen de las calles es a veces funesta* (Wagner, 1993: 107). Las diversas modalidades de ferrocarriles metropolitanos, subterráneos o elevados, también provocan impactos en la imagen de la ciudad. Paradójicamente en *Moderne Architektur*, Wagner comenta:

*El ferrocarril elevado deforma, a veces de manera muy perceptible, la imagen de la calle, pero es algo más barato que el ferrocarril subterráneo y la variedad de vistas al exterior ofrece al pasajero algún entretenimiento. Por eso el ferrocarril elevado no encuentra muchas simpatías entre el ciudadano, a quien le preocupará en primer lugar conservar una imagen urbana lo más bonita posible y éste, es, por supuesto, siempre el punto de vista del arquitecto” (Wagner, 1993, 109).*

Como se observa, su postura ante la presencia visual de la técnica es muy ambigua y conservadora, pues en la construcción de puentes alude a la brutal aparición de estructuras de hierro sin ninguna intención artística, antes de que el arte y los artistas colaboren para que la visión axial del puente reciba un tratamiento artístico. En suma, la ciudad wagneriana declara la imposibilidad de la existencia de la técnica sin el concurso de la estética.

No obstante, en el contexto de la renovación de la ciudad, el simbolismo otorgado a la importancia de los nuevos medios de comunicación sobre la trama urbana debía aliarse con la aportación estética Sezessionista, que cumplió un papel fundamental en la neutralización de la frialdad y fealdad de la ingeniería tal como deseaba Wagner, contando en el diseño de las estaciones de metro con muchos colaboradores –Olbrich, Hoffmann, Josef Plecnik, Max Fabián, Leopold Bauer, etc.–, quienes proporcionaron planos de más de treinta estaciones. Las estaciones, con sus plataformas y escalinatas, cabinas de señalización y oficinas de venta, arcos de soporte y columnas, vías, puentes, terraplenes, viaductos y túneles, se convierten así en los nuevos hitos urbanos, en polos de atracción de la actividad ciudadana (Waissenberg, 1984: 175-213), en elementos innovadores en su estructura, en su relación con la topografía urbana, y en general en su estética decorativa (Fig. 8).

En los edificios del Canal del Danubio, la esclusa de Nussdorf y el bloque de administración (1894-1898), el puente de servicio de estructuras reticulares sobrevolando la esclusa, formaban parte de un programa más ambicioso para la regulación del Canal, que iba a ser ampliado y habilitado para la navegación en cualquier parte del río, destacando los diseños de Wagner para los puentes río abajo del Canal, que propuso como parte de la reorganización de la Stubenviertel, si bien nunca pasaron del papel (Boris-Godoli, 1985: 96).

Tanto la red de metro como las obras del Canal del Danubio son ejes y piezas clave en la configuración morfológica e iconográfica de la ciudad moderna. Co-

mo se ha afirmado, en la Wagnerschule, el programa propuesto a los arquitectos consistía en dar a las construcciones utilitarias “formas artísticas”, y en promover la utilización de materiales industriales en las obras, que además de su papel funcional, estaban destinados a ser puntos fuertes del paisaje urbano. Algunos de los discípulos de Wagner contribuyeron así a perpetuar la imagen de la ciudad wagneriana en sus obras públicas y monumentos, así como la definición de ciudad como campo de relaciones dinámicas gracias a los medios de transporte.



Fig. 8. Otto Wagner. Proyectos para el ferrocarril metropolitano de Viena (Stadtbahn). Estación de la Karlsplatz (1898). Perspectiva (Fuente: Sarnitz, 2005, p. 38)

## 2.2. La piel de la ciudad.

Como se ha comentado, una de las características de la arquitectura wagneriana es su dimensión urbana, que ofrece a su vez diversas aportaciones, entre ellas, la aparición de nuevas infraestructuras urbanas, la apertura de plazas o espacios públicos delante de los edificios, o la generación de hitos monumentales, como se observa en sus proyectos para el Artibus, el Palacio de Justicia en el Ring, la Caja Postal de Ahorros o la iglesia de Steinhof. No obstante, en parte el debate sobre la ciudad en este período se centrará en el trabajo sobre la piel de las fachadas urbanas, *que separaba el ámbito degenerado...de la vida privada y el ámbito teatralizado de la vida pública* (Pizza, Pla, 2002: 19).

En este sentido, la redefinición de la imagen de Viena entre los dos siglos se centra en el debate fenomenológico sobre el valor de las apariencias, de la epidermis de la arquitectura, sobre la cesura entre espacio interior y exterior, y sobre la fachada como elemento configurador del escenario urbano, en suma, sobre la semantización o dessemantización pertinente en este ámbito. Loos acudirá a la metáfora de la sastrería o del tatuaje para ahondar en los valores del revestimiento, reaccionando de manera adversa contra el esteticismo sezessionista y la filosofía del diseño de las Wiener Werkstätte de Hoffmann<sup>8</sup>.

El problema de la envolvente posee en cualquier caso al menos dos implicaciones, una arquitectónica, que a lo largo del siglo XIX se había relacionado con el debate arte-técnica y con la sinceridad constructiva como tarea moral del arquitecto. Y, por otro lado, una implicación urbana, que tiene que ver con el papel simbólico de la arquitectura en el ámbito de la ciudad y con las relaciones entre arquitectura y ciudad. Nos detendremos fundamentalmente en este punto. Como ya hemos apuntado, en el seno del movimiento renovador sezessionista, el revestimiento continúa actuando como un signo de los valores de la renovada arquitectura. Consciente de sentar las bases de una nueva forma de belleza antiacadémica, Wagner denuncia el enmascaramiento de la modernidad y sus funciones detrás de las fachadas de la arquitectura historicista, aunque su actitud es desigual en unas obras y en otras, en que el revestimiento oculta la estructura, o por el contrario, traduce una razón constructiva o declara su veracidad decorativa (aplacado en la Caja Postal de Ahorros o Steinhof).

El compromiso entre el arte y el progreso modernos contenido en *Moderne Architektur* manifiesta su idea de regeneración de la sociedad a través del arte, a sabiendas que, en el fondo, la decoración y el tratamiento de la envolvente de la edificación afectaban a la configuración formal y semántica del paisaje urbano. Aproximadamente desde 1900, Wagner introdujo novedades en el espacio público vienés a través de los planteamientos estéticos compartidos con Klimt y otros artistas de la Sezession, sustituyendo el repertorio historicista por el nuevo lenguaje figurativo. La belleza siguió siendo una cuestión de "piel", una funda estética para generar un decorado urbano, como aparece

---

<sup>8</sup> Cfr. Loos, A. "El principio del revestimiento", aparecido en *Neue Freie Presse*, Viena, 4 de septiembre de 1898. Reproducido en Adolf Loos *Escritos I. 1897-1909*. El Croquis Editorial, Madrid, 1993, pp. 151-157.

en los ejemplos de las *Casas de renta* en la Linke Wienzile; en el *Sanatorio* de Steinhof, y en el proyecto no realizado de Galería de Arte Moderno (1900). En las viviendas, el lenguaje wagneriano adopta un vocabulario secessionista que cubre las superficies tersas de sus fachadas, simulando una superficie continua y plana como un textil que enmascara la realidad constructiva o compositiva de su arquitectura. Habitualmente se trata de una ornamentación ejecutada según la técnica del esgrafiado, por medio de revestimientos semi-industriales cerámicos impermeables, o piezas vidriadas, esbozando también razones funcionales y técnicas, higiénicas y económicas, como la facilidad de limpieza. Aliándose con los nuevos materiales como el hierro y el hormigón armado, el revestimiento cerámico, ofrece una última posibilidad de reencontrar el aura amenazada por la lógica constructiva racionalista, su grafismo permite singularizar los objetos arquitectónicos ante la amenaza de la homogeneidad urbana, de una ciudad “sin atributos” sumida en el anonimato, generando una visión pictórica de la ciudad. El color se alía con el revestimiento para incidir aún más en esta condición y la fachada se convierte en una página en blanco donde trazar, como un simple tatuaje, un ornamento que afirma su autonomía propia (Boris-Godoli, 1983: 171). Esta aproximación sensorial a la arquitectura, atenta a cualidades como luz, color, perspectivas, y con abundantes contaminaciones de las artes plásticas de la Sezeccion, pudo recibir el influjo de las teorías de André Göller, quien en 1888 publica “Die Entstehung der architektonischen Stilformen” (El origen de la forma y el estilo arquitectónico), como señala Rovira.

En suma, sobre el plano de fachada aparecen nuevos motivos y materiales de revestimiento que contribuyen a proporcionar continuidad al concepto de “ciudad hedonista, bella, decorada”, por lo que la ciudad modernista se plantea como el escenario estético de la vida humana, con efectos psicológicos sobre el individuo. Klimt y la Sezeccion influirían en Wagner en dos sentidos: afianzaron su compromiso con lo moderno y le brindaron un nuevo lenguaje visual para sustituir los estilos históricos de la Ringstrasse. Wagner plantea una integración de la forma tectónica con la figurativa y ornamental, no obstante, el nuevo vocabulario decorativo coincidió con los comienzos de una oposición pública a las obras de Wagner debido a la heterodoxia de sus planteamientos estilísticos, lo que determinó, junto a otras razones, que algunos de sus más ambiciosos proyectos no fueran realizados. Por otro lado, esta

tendencia a potenciar el grafismo del proyecto por parte de los discípulos de la Wagnerschule, fue objeto de críticas por los efectos de camuflaje que escondían en ocasiones proyectos tradicionales bajo una pátina de modernidad, y por constituir tentativas de renovar casi exclusivamente los aspectos iconográficos (Boris, Godoli, 1985: 158).



Fig. 9. Otto Wagner: Edificio de viviendas en la Linke Wienzile. 1898. Detalle de la fachada (Fotografía: Á. Layuno).

Las texturas de las pieles de Wagner asociadas a una simplificación volumétrica de la forma se observan en proyectos como la casa del esclusero sobre el Canal del Danubio (1904-1908), o en la casa de alquiler del 38 de la Linke Wienzile (1898-99), cuyos medallones dorados bajo la línea de cornisa son de Koloman Moser, o en la contigua Majolikahaus (1898), con un grafismo propio de las páginas de *Ver Sacrum* (Fig. 9). Sobre ellas opina Adriana Giusti: *En el momento en que la pared del edificio se convierte en una superficie lisa y continua, la tercera decoración (el relieve) es reemplazada por una dimensión psicológica y emotiva: son la línea y el color que sustituyen a la realidad espacial* (Boris, Godoli, 1985: 46).

No obstante, el hecho de que la modernidad vienesa interprete la modernidad sin hacer un mito de la manifestación de la técnica, de la exhibición de la estructura... es absolutamente peculiar en el marco de la cultura europea de entre siglos y puede explicarse precisamente a partir de la influencia de la idea de Semper de la pared como límite espacial cargado de valores simbólicos (Fanelli, 1999: 66). La voluntad de la transformación epidérmica e iconográfica de la ciudad, con sus implicaciones a nivel simbólico, como ha recordado Ákos Moravánszky, aparece

planteada en la teoría de Semper sobre el velo estético que poseía incluso la estructura más primitiva. El tema de la máscara como elemento que establece un vínculo entre exterior e interior, entre superficie y profundidad es un elemento constante en este período, la máscara, es para bien o para mal, el símbolo que expresa temas que no pueden expresarse por la estructura interna. La necesidad de la máscara como comunicación fue una constante desde las primeras décadas del siglo XX como ingrediente de la moderna metrópoli, como el filósofo George Simmel refiere en su "Soziologische Ästhetik" (1896), y en su ensayo sobre "Das Problem des Stiles" de 1908 (Mallgrave, 1993: 204).

En efecto, este discurso sobre la construcción de la forma arquitectónica cobra especial interés en toda la obra wagneriana como señalan varias fuentes, enlazando con la teoría semperiana de la raíz tectónica de las formas enunciada en su libro *Der Stil*, tal como aparece planteada en *Moderne Architektur* en el capítulo dedicado a la construcción, donde Wagner afirma que *toda forma arquitectónica ha nacido de la construcción y, a continuación, se ha convertido en forma artística*, dependiente a su vez de las nuevas técnicas y materiales y de las nuevas necesidades que la arquitectura debía satisfacer (Wagner, 1993: 79). Y por otro lado, enlaza con las ideas de Bötticher sobre el revestimiento arquitectónico ligado al concepto académico de carácter. Si la *kunstform* debía expresar la estructura constructiva o ser un caparazón decorado llevó a Bötticher a la disociación entre *kernform*, parte estructural, funcional; y *kunstform*, símbolos, decoración, aludiendo al objeto revestido, y al "carácter" como la conexión esencial entre forma y contenido (Oechslin, 2002: 53-55). Las teorías de Bötticher y Semper referidas a la *kunstform* desatarían las críticas al concepto de cascarón estilístico, asumidas en los planteamientos simbióticos propuestos en la obra de Wagner (Oechslin, 2002: 91-92) y por supuesto, la reflexión sobre el ornamento y la vestimenta de Loos. A pesar de inscribirse en la tradición decimonónica, al abrazar un funcionalismo simbólico presente en el papel ennoblecedor confiado en el historicismo al ornamento tradicional, existe pleno consenso en ensalzar la modernidad con que Wagner trata la opción del revestimiento en proyectos como la Postparkasse y la iglesia de Am Steinhof, las cuales evidencian métodos constructivos independientes de sus soluciones formales de revestimiento, por medio de un tratamiento autónomo en las leyes de distribución del aplacado fijado con clavos de aluminio (Clair, 1986: 238-241; Fanelli y Gargiani, 1999: 78-91).

A pesar de la admiración de Adolf Loos por la obra precursora de Otto Wagner, éste crea un tipo de arquitectura constitutiva del conjunto urbano, cuyas funciones sociales y valores comerciales y culturales se dirigen fundamentalmente hacia el espacio exterior. La evasión, el narcisismo, el hedonismo, actúan como valores dominantes, los cuales serán el centro de las críticas paralelas de Adolf Loos y del periodista Karl Krauss a favor de una estética de la moralidad y la honestidad. La reacción de Loos fue negar la capacidad comunicativa y las teorías asociacionistas heredadas del siglo XIX, de la fachada hacia el mundo urbano, la casa es muda al exterior, no simboliza nada.

En sus escritos, Adolf Loos renuncia al concepto de arquitectura parlante representada en el Ring pero también al decorativismo de las realizaciones modernistas, proclamando que la piel de los edificios será el instrumento de aislamiento del espacio colectivo simbólico, y por ello la necesidad de proteger al individuo mediante su neutralidad y su interiorización<sup>9</sup>. Para Loos el ornamento es un delito y el uso y abuso del ornamento como revestimiento y decorado disloca la realidad de la ciudad y la vida interior del individuo. Loos parte del concepto de sastrería, y contrapone la ciudad de las apariencias, del espacio urbano, con sus estereotipos, a la ciudad de la introspección artística y de la interioridad doméstica. El silencio y la abstracción deben dominar el espacio público como signo de civilización. La crítica más radical contra el papel del ornamento como signo de degeneración social y moral, implica un dar la espalda a la ciudad edulcorada de la burguesía, a la hipocresía, a los valores decorativos y de moda de la Sezession. *¡Pronto reducirán como muros blancos las calles de las ciudades!*, afirma Loos en su ensayo *Ornamento y Delito* (1908).

El problema era que sin decoración convencional un edificio en esta época era visto como un cuerpo sin ropa. Sólo la vestimenta podía definir la posición socio-cultural, así el ornamento conlleva la función de "individualizar" la arquitectura (Mallgrave, 1993: 78-79).

---

<sup>9</sup> Sobre este aspecto véase el artículo de Richard Calvocoressi y Keith Hartley, "Vienna 1908-1918" en *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*. Tate Gallery Publishing, London, 2001, pp. 232-235.

### 2.3. La ciudad y los espacios artísticos.

A lo largo de toda su trayectoria, Wagner defendió su concepto de ciudad como obra de arte y, a su vez contenedor artístico de otras obras de arte, plásticas y arquitectónicas, que oscilan desde el arte urbano –escultura pública– hasta el decorativismo de las fachadas y el tratamiento estético de la obra pública. En *Moderne Architektur* (1895) aparecen alusiones al arte público, argumentando la idea de que la arquitectura es la madre de las artes y que las piezas de escultura urbana deben adaptarse a la silueta, el fondo y las dimensiones de la ciudad y sus edificios. Por otro lado, aludiendo al nuevo estilo y a sus efectos ornamentales en los edificios, afirma la idea de ciudad como escenario teatral que provocará efectos perceptivos en el espectador. Por otra parte, Wagner mostró un serio compromiso con el impulso de eventos expositivos e instituciones ligadas a la renovación del diseño y la creación artística contemporánea, mediante la producción de elementos estructurantes, hitos simbólicos y monumentales en la trama, o, en otros casos, metáforas arquitectónicas de modernidad que formarían parte de la cartografía de la ciudad burguesa.

Como ha estudiado R. Kassa-Mikula, Otto Wagner en sus primeros tiempos aspiraba a convertirse en arquitecto imperial y en este contexto proyectó una serie de obras, museos y monumentos no realizados, relacionados con la exaltación imperial de los Habsburgo, entre ellos el proyecto de intervención en el Hofburg (entre 1895 y 1898), un espacio altamente simbólico en que tendría ocasión de dialogar con el monumental proyecto de G. Semper. En la Marie Teresian Platz, el Kunsthistorisches y el Naturhistorisches Museum (construidos entre 1871 y 1891 por Semper) enmarcan el palacio real y otras instituciones de gobierno, forman el Kaiserforum a través del Ring, son el emblema de la simetría entre arte y ciencia aplicada a la *forma urbis* y materializan la capacidad estructurante de la forma urbana y de la imagen de la ciudad –singularidad– que poseen las instituciones museísticas en toda Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Pero el proyecto no fue completado como se había concebido inicialmente. Wagner realizaría una propuesta para este ámbito en diálogo con la arquitectura semperiana, que tampoco pasaría del papel, prescindiendo de los establos imperiales en su intento de redefinir, ampliar y monumentalizar el área del palacio imperial, con un sentido de exaltación propagandística de la monarquía y siguiendo la idea de generar un foro imperial en el corazón de la Viena de la Ringstrasse. El monumental pro-

yecto, que reflexiona sobre el concepto de límite y la memoria del lugar, introduce la construcción de un puente de hierro y cristal sobre la calle, recurso wagneriano del contrapunto entre tradición y modernidad que aparece en otros proyectos, incluyendo piezas como puentes o estaciones de metro, contruidos con nuevos materiales en contraste abierto con el tratamiento del conjunto, y, que, como ha señalado también Josep Maria Rovira, plantea el discurso de los nuevos materiales acechando por introducirse en la arquitectura de la ciudad moderna del futuro (Wagner, 1993: 15).

Por otra parte, las instituciones relacionadas con el arte iban a contar con una presencia muy significativa en sus diversas propuestas de actuación en la trama urbana vienesa. La dimensión urbana con que aborda sus proyectos para las artes aparece tempranamente en *Artibus* (1880), elaborado con motivo de un concurso para un área de museos (Fig. 10). Se trata de un proyecto de tradición académica en la línea de los solemnes Prix de Rome, monumentalista y clasicista, con referencias tipológicas y formales a la arquitectura palacial y religiosa del barroco austríaco. El interés de *Artibus* reside en su condición de ejercicio ideal para un área museística de una ciudad utópica, cuya composición axial, y los abundantes recursos como fuentes monumentales, amplias plazas en exedra y largos ejes de perspectiva proyectados sobre un idílico paisaje de jardines junto a un curso fluvial (Gravagnuolo, 1998: 247), retoma un tema proyectual habitual en el siglo XIX, la metáfora del museo como acrópolis del arte, que había triunfado en Alemania y en Estados Unidos. Dentro de estos emplazamientos privilegiados, en Berlín, el Estado prusiano impulsó una decisiva política cultural centrada en la concentración de diversos museos sobre la península formada por los ríos Spree y Kupfergraben –la denominada *Museumsinsel* o isla de los museos–, concebida bajo la idea triunfante de “acrópolis del arte”. En el caso berlinés fue determinante el encargo de la ordenación general, regularización y monumentalización del área del *Lutsgarten* al arquitecto de Estado K. F. Schinckel, dentro del cual la construcción del Altes Museum ocuparía un lugar destacado, cerrando el lado norte de un cuadrilátero limitado por el palacio real al sur, la catedral al este y el Arsenal al oeste. Posteriormente otros edificios museísticos –Neues Museum, National Galerie, Kaiser-Friedrich Museum, Museumforum (Pergamon Museum, Vorderasiatisches Museum, Deutsches Museum)– contruidos entre 1830 y 1930, fueron modelando funcional y formalmente la península del Spree, albergan-

do distintos grupos de colecciones hasta configurar el paisaje urbano de la *Museumsinsel*. Con toda probabilidad, estos modelos sobre el crecimiento urbano derivado de áreas museísticas llevado a cabo en las principales capitales europeas del momento inspiraron los conceptos wagnerianos<sup>10</sup>.



Fig. 10. Otto Wagner: *Artibus*. Proyecto para las artes (1880) (Fuente: Horvat, 1989, p. 51).

La creación de museos y espacios artísticos como motores de regeneración y reestructuración urbana y como monumentos-símbolo del sistema, según la terminología de Argan, posee un lugar destacado en la obra de Wagner en los fallidos proyectos de reforma urbana de la Karlsplatz ligados a la construcción del Franz Josef-Stadtmuseum (Museo de la Historia Nacional de Viena) a lo largo de la primera década del siglo XX. De hecho, la idea de crear fragmentos urbanos destinados a espacios de las artes que expresaran la impor-

<sup>10</sup> En este punto del culto al pasado, a la memoria de la ciudad, se multiplican en Viena los proyectos de museos, algunos de los cuales fueron objeto de las propuestas de Wagner. En 1917, un año antes de la muerte de Wagner, aparece publicado un artículo suyo en el influyente periódico "Neue Freie Presse" titulado "Viena after the War", donde enumera los proyectos más importantes para la postguerra, entre ellos un centro de arte con espacios expositivos financiado por el gobierno austríaco y la municipalidad de Viena; un complejo de estudios para artistas con una galería y un Museo de Reproducciones o moldes de escayola; una "galería moderna" (la cual Wagner había planeado como un edificios de cien años en 20 secciones, a rellenar sucesivamente -una cada 5 años- por artistas contemporáneos de todas las disciplinas con el fin "de que sus éxitos y sus defectos puedan permanecer expuestos para la posteridad"; extensión de los museos vieneses; un museo de los Habsburgo con una cripta imperial, entre otros. Cfr. Heinz Geretsegger and Max Peintner, 1979, pp. 23-24.

tancia del valor del arte en la ciudad como símbolo de civilización y cultura de los pueblos se recoge en este planteamiento, y estuvo muy presente en la obra proyectual de Wagner, en diversos emplazamientos de la ciudad. Los planes y proyectos urbanísticos y arquitectónicos que se propusieron sobre la zona de la Karlsplatz estaban destinados a configurar una nueva centralidad simbólica en la trama y en la imagen de la ciudad moderna. El propio edificio de la Sezession, diseñado por Olbrich, ocupa un lugar privilegiado en la nueva configuración de la ciudad, precisamente en el área de la Karsplatz, debía acompañarse de otras instituciones artísticas y por un nuevo espacio público fruto de la regularización del espacio creado por las nuevas arquitecturas, por las dos estaciones de metro, y otros edificios representativos expositivos. Un espacio que debía transformarse pero considerando y respetando la presencia de la admirada Karlskirche de Fischer Von Erlach, que sería englobada en una nueva ordenación viaria de tráfico (Oechslin, 2002: 100-101).

La decisión tomada en 1900 por el Consejo Municipal de Viena, bajo la presidencia del alcalde Lueger, sobre la creación de un museo municipal que ocuparía el lado este de la plaza, determina la convocatoria de un primer concurso de proyectos en 1902, prolongado en otras convocatorias hasta 1912, en las que la participación de Wagner fue decisiva. Los proyectos tendentes a la regularización de la Karlsplatz encarnan las directrices enunciadas por Wagner en *Moderne Architektur* acerca del arte de la composición urbana. Este proyecto fue conflictivo en la trayectoria de Wagner, pues las decisiones del jurado siempre se paralizaron y finalmente ningún proyecto fue construido aunque se abrió una discusión entre tradición y modernidad urbana de máximo interés. El Franz-Josef Museum proyectado para la Karlsplatz debía formar, según el programa que el concurso especificaba, una “agrupación armoniosa” con la iglesia de Fischer von Erlach, y constituía la posibilidad de crear en el corazón de Viena un vasto conjunto monumental, reurbanizando toda la plaza. Esta actuación plantea un doble interés, primero por los sucesivos concursos entre 1900 y 1912 en los que participa Wagner y en los que puede seguirse puntualmente su evolución conceptual y lingüística, y su alejamiento paulatino del historicismo de la tradición barroca hacia soluciones clásicas depuradas; y en segundo lugar, y precisamente por esto, por las polémicas generadas en torno al lenguaje, entre los conservadores y los partidarios de la modernidad (Fig. 11). Como se ha mencionado, los proyectos presentados por

Wagner generaron controversias y división de opiniones entre los miembros del jurado<sup>11</sup>, pero en sus diversas versiones entre 1900 y 1909, ofreció una articulación básica de refuncionalización y monumentalización de la zona.

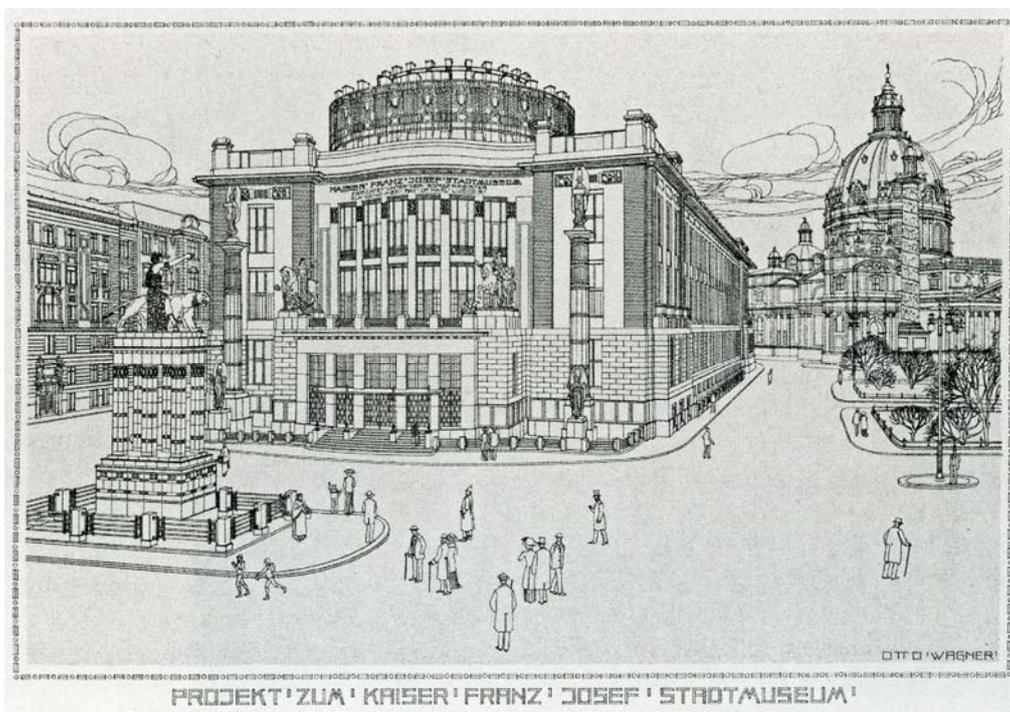


Fig. 11. Otto Wagner: Proyecto para el Franz Josef Stadtmuseum en la Karlsplatz (1909)  
(Fuente: Horvat, 1989, p. 130).

En la vista de pájaro de la Karlsplatz que acompaña el proyecto aparece el Museo, la Iglesia, el Colegio Técnico, la Escuela Evangélica y los grandes almacenes proyectados por Wagner en 1904, y a la derecha en el encuentro con la Wienzile el edificio de Olbrich para la sede de la Sezession, con una clara intencionalidad de ofrecer una imagen que excediera el mero monumento, para abrazar la dimensión urbana del conjunto, expresivo de los valores de la ciudad moderna renovada, y donde el lenguaje estético de la Sezession debía caracterizar los diversos elementos de la composición urbana (Fig. 12).

<sup>11</sup> Para un estudio minucioso e interesante del tema véase el artículo de Peter Haiko "The Franz Josef-Stadtmuseum: the attempt to implement a theory of modern architecture", en Mallgrave, 1993, pp. 53-83.

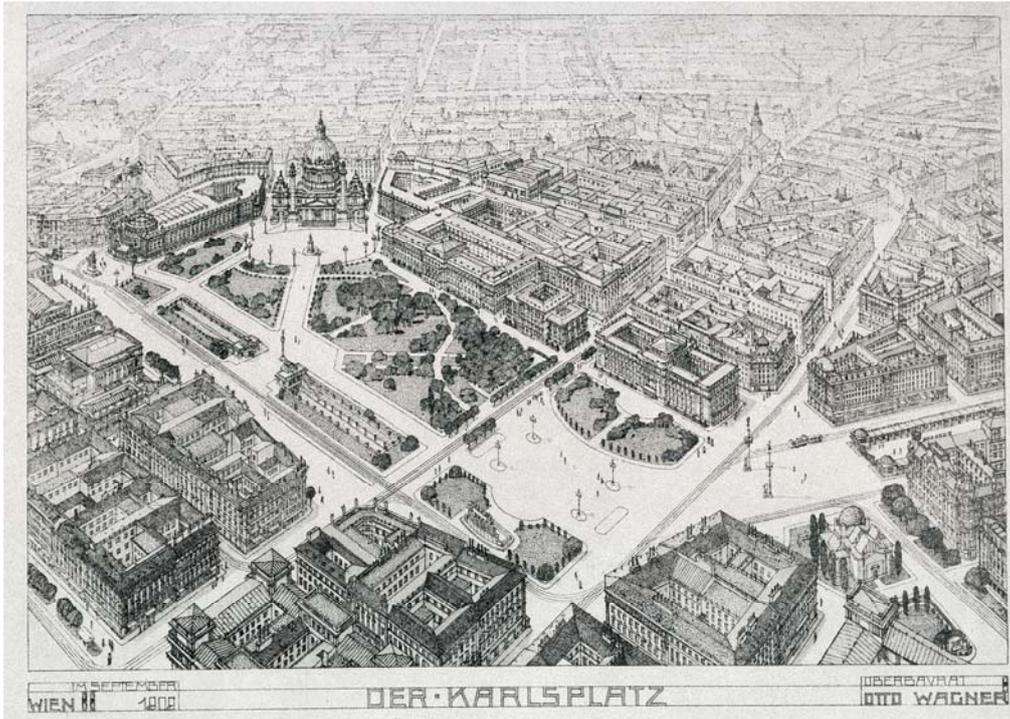


Fig. 12. Otto Wagner: Vista aérea del proyecto de ordenación de la Karlsplatz (1909)  
(Fuente: Horvat, 1989, p. 126).

En la obra de Wagner se anticipan algunas cuestiones planteadas por Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad* (1960), la cual abre las puertas a los estudios de percepción psicológica y legibilidad urbana como parte de la memoria colectiva. Esta cualidad estaría encarnada en edificios-símbolo –mojones, hitos–, que establecen una relación semántica –recordar que el edificio más emblemático está dedicado al Kaiser Franz-Joseph– al tiempo que sirven de orientación y localización espacial. El museo de Wagner, en este sentido, asume su condición monumental y actúa como punto de referencia visual susceptible de transformar el paisaje urbano, actuar como medio de propaganda, traspasando sus propios límites físicos para generar un segmento de la trama urbana como pieza clave del controvertido plan de transformación de la Karlsplatz.

El escenario de la ciudad necesita también contener otras obras de arte y elementos de mobiliario urbano que poseen una función significativa en estos proyectos y cuyo emplazamiento se basa en una atenta investigación de com-

posición urbana como ya se ha comentado. Los diseños de estatuas del emperador, el *Monumento a La Cultura* presentado por Wagner en 1909 junto al Franz Josef Museum, así como la fuente para el extremo oeste de la Karlsplatz, eran para el arquitecto elementos esenciales, puntos de descanso visual y anclajes en el movimiento horizontal del espacio. Como afirma R. Kassa-Mikula *Son, por así decirlo, los puntos focales del arte urbano y sin duda serán aceptadas por todos como edificantes en todos los sentidos* (Mallgrave, 1993: 43).

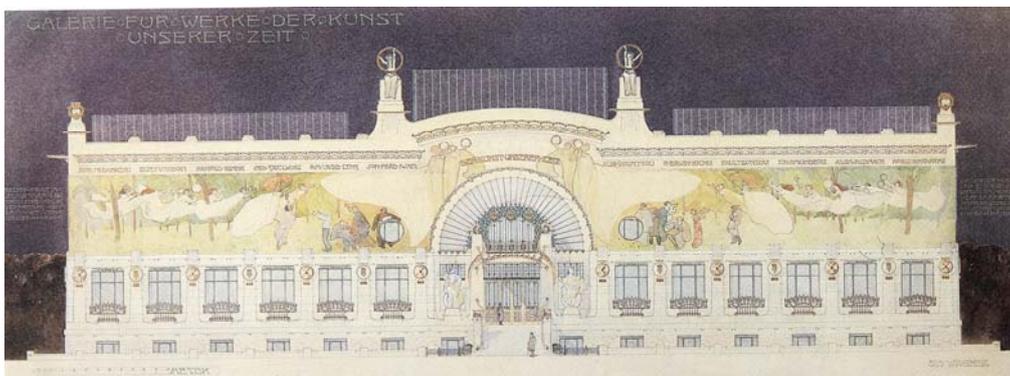


Fig. 13. Otto Wagner: Galería de Arte Moderno (1900). Detalle del alzado principal mostrando la decoración de mayólica (Fuente: Horvat, 1989, p. 121)

La realización de estas propuestas coincide en parte con el apoyo demostrado por Wagner a la creación artística contemporánea en el período de su mayor vinculación a la Sezession. El proyecto no realizado para una “Galería de arte moderno” en 1900 (Fig. 13), se justifica en la voluntad de fomentar instituciones dedicadas al arte contemporáneo y en la implicación del arquitecto en la campaña para crear una galería estatal de arte moderno patrocinado por el Estado desde el Consejo de las Artes. Como un miembro activo del *Kunstrat*, el propio Otto Wagner, ya bajo la influencia estilística de la Sezession y ante el deseo expresado por los artistas contemporáneos<sup>12</sup>, diseñó un espacio expositivo que debía funcionar como un centro de exposiciones temporales con una colección permanente de obras renovable cada cinco años, como anexo al Museo Municipal. Sorprende la estética de la edificación, cuya fachada forma un plano libre para la creatividad artística a modo de manifiesto de la cultura del revestimien-

<sup>12</sup> Después de una sesión del Consejo Artístico en 1899, el propio Carl Moll demanda un estudio serio de este tema.

to sezessionista en la que se produce la colaboración de las artes, reunidas en un proyecto innovador arquitectónicamente, una arquitectura hierro y cristal. El friso de mayólica que reviste la fachada principal con el mensaje *el arte corre el velo que anteriormente ha abrumado a la humanidad*, insiste en la reflexión sobre lo oculto y lo expresado a través del concepto de límite construido, preludiando el principio de R. Venturi de “cobertizo decorado”, como edificio funcional con un aspecto exterior recubierto de ornamentos.

Los proyectos no realizados que presenta Otto Wagner para el Franz Josef-Stadtmuseum en el marco de la reforma de la Karlsplatz entre 1901 y 1909, revelan la aspiración del edificio museo a convertirse en una alternativa de los antiguos espacios públicos colectivos a través de las contaminaciones urbanas presentes en algunos de sus ámbitos, además de funcionar como transmisores de los valores culturales y de las nuevas funciones metropolitanas. La formulación de J. M. Olbrich en el edificio de la Sezession de un templo modernizado para sugerir la función del arte en tanto religión secular de la élite intelectual vienesa, se alinea con el concepto de institución museística como espacio de la sacralidad estética para las sociedades modernas, planteando la disyunción entre el mundo del arte como cultura autónoma o bien fundida con la vida cotidiana, tema que será objeto de debates y críticas desde los primeros años del siglo XX a favor de una democratización y apertura del museo a la sociedad en su conjunto.

Peter Haiko ha comparado de manera muy pertinente los diseños de las cajas de escalera de los proyectos presentados por Wagner en 1902 y en 1912 para el Kaiser Franz-Josef Museum, analizando la evolución operada en la idea de museo como lugar de autorepresentación de la alta burguesía a través de la introducción de metáforas urbanas en la propia espacialidad del museo. Centrándose en el espacio del vestíbulo, si en el diseño de su primera escalera, Wagner refleja el raptó emocional y la evasión que procura el museo decimonónico, cuyo propósito era elevar al visitante desde el plano trivial de la realidad cotidiana a la “alta” esfera del arte, por el contrario, en la perspectiva del vestíbulo y escalera del proyecto denominado *Opus IV* (1912), en su intento de reconciliar arte y vida, Wagner diseñó el vestíbulo del museo con una escalera, que no está rodeada por alegorías del arte historicistas, sino por cabinas telefónicas (Fig. 14). Llama la atención en este último proyecto un ambiente próximo a los ámbitos relacionados con los grandes almacenes, ya que las compras, y por analogía posiblemente también las obras de arte, hacia

1900 se entenderían según Haiko, como “un placer festivo secreto” para el flâneur (Mallgrave, 1993: 78-79), recordando la descripción que hace Émile Zola de los centros comerciales modernos, y los nuevos rituales colectivos de la burguesía en la ciudad contemporánea.



Fig. 14. Otto Wagner: Proyecto para el concurso del Franz-Josef Museum. Opus IV (1912). Vestíbulo. (Fuente: Sarnitz, 2005, p. 84).

Este ambiente generado en el hall de recepción museal refleja la transición entre el espacio sublime del templo del arte a otro festivo y desacralizado, como aspiración del museo del siglo XX. Precisamente entre las críticas que desató el proyecto se cernía la acusación del recuerdo de las tiendas de moda, las librerías y los grandes almacenes parisinos, llegando a acusarse a Wagner en una sesión municipal de practicar “un materialismo arquitectónico francés”. La incompreensión del proyecto wagneriano por parte del jurado también se centraba en los préstamos visibles de la arquitectura de hierro y cristal de los grandes almacenes. Este debate es interesante porque refleja el peso de la influencia del academicismo entrado ya el siglo XX, y la lucha por la imposición de la modernidad moderada. En este sentido, sabemos que Wagner defendía, además del viaje formativo centrado en la cultura clásica italiana, un viaje formativo a las nuevas metrópolis como París, *donde se encuentra el lujo moderno para ejercitarse en la mirada y en la percepción de las actuales necesidades del hombre moderno* (Wagner, 1993, p. 47)<sup>13</sup>.

Retomando la propuesta de 1912, que por otra parte, estaba asociado a la creación de una moderna “ciudad de las artes” en el nuevo emplazamiento del Schmelz, que contendría, además del museo, la Galería de Arte Moderno, la Academia de Bellas Artes con laboratorios y talleres de artistas formados por un sistema de pabellones ordenados entre el verde y con parcelas libres para futuras escuelas de arte, la búsqueda del carácter urbano induce a introducir la ciudad dentro del edificio: el vestíbulo se asemeja a una solemne plaza-teatro, con sus calles-palco jalonadas con lámparas-farolas. En este sentido, Pellegrino Bonaretti, ha aludido a que el museo se presenta como metáfora misma de la ciudad. El espacio del museo es un espacio social, de ritual colectivo, donde el público va a participar de cosas que lo pre-existen y que subsisten tras su ausencia, como en un espacio sacro e inmanente. El diseño del vestíbulo, muestra cómo la escalera ya no está flanqueada por signos pretéritos y alegorías del arte, sino por cabinas de teléfono y farolas, afirmando una clara y, controvertida entonces, metáfora de la vida urbana moderna, y anticipando soluciones de los museos actuales (Bonaretti, 2002: 130).

---

<sup>13</sup> Wagner había declarado en 1889 que Francia era el modelo del arte contemporáneo y no el historicismo vienés, y sugería una orientación nueva para el arte.

En conclusión, Otto Wagner proporciona un nuevo *townscape* vienés, a través de una imagen en que el progreso se conjuga con la visión estética de la ciudad, a partir sobre todo de su reflexión teórica y de las numerosas propuestas que no pasaron del papel, un corpus documental y gráfico que incluye numerosos proyectos no ejecutados que revelan múltiples paradojas, pero que constituyen documentos de primer orden para entender la impronta de Wagner en la construcción de la Viena moderna. La renovación a nivel morfológico e iconográfico no se completó de una manera global en este período, llevándose a cabo tan sólo intervenciones puntuales en la ciudad, que plantearon el debate del impacto estético de las nuevas funciones e infraestructuras en el espacio urbano. No obstante, las ideas de Otto Wagner, más allá de lo construido, se imponen en una ciudad en transformación que exhibe su imagen bella y hedonista frente a la interiorización de los conflictos, exteriorizando al máximo la realidad maquillada. La construcción de la imagen de la Viena finisecular como una ciudad bella y hedonista se basó en parte en la creación de una escenografía que representaba una realidad social y urbana soñada pero inexistente.

#### **Bibliografía.**

- BONARETTI, P. (2002). *La Città del Museo. Il progetto del museo fra tradizione del tipo e idea della città*. Edifir, Firenze.
- BORIS, F. y GODOLI, E. (1985). *Vienne Architecture 1900*. Ed. Flammarion. París.
- CALVOCORESSI, R. y HARTLEY, K. (2001), "Vienna 1908-1918" en *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*. Tate Gallery Publishong, London, pp. 232-235.
- CLAIR, J (Dir), (1986). *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*. Ed. Centre Georges Pompidou, París.
- COLLINS, G.R., COLLINS, C.C., SITTE, C. (1980). *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno. Construcción de ciudades según principios artísticos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- DETHIER, J., y GUIHEUX, A. (Dir.) (1994). *Visiones urbanas Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Centre de cultura contemporània de Barcelona.

- FANNELLI, G. y GARGIANI, R. (1999), *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Akal, Madrid.
- GERETSEGGER, H. Y PEINTNER, M. (1979). *Otto Wagner 1841-1918. The expanding city. The beginning of modern architecture*. Academy Editions. London.
- GRAVAGNUOLO, B. (1998). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Ed. Akal, Madrid.
- HORVAT PINTARIC, V. (1989). *Vienna 1900. The Architecture of Otto Wagner*. Studio Editions, London.
- LUQUE VALDIVIA, J. (Coord.) (2004). *Constructores de la ciudad Contemporánea. Aproximación disciplinar a los textos*. Cie Inversiones Editoriales, Dossat, Madrid.
- MALLGRAVE, H. F. (Ed.) (1993). *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of modernity*. Getty Center, Santa Mónica.
- MALLGRAVE, H. F. (2010). *Otto Wagner*. Mondadori Electa, Milano.
- OECHSLIN, W. (2002). *Otto Wagner, Adolf Loos and the road to modern architecture*. Cambridge University Press. Cambridge.
- OPEL, A., y QUETGLAS, J. (Eds) (1993). *Adolf Loos. Escritos I. 1897-1909. Escritos II. 1910-1932*. El Croquis Editorial, Madrid.
- PIZZA, A., PLA, M. (2002), *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: ETSAB, Edicions de la UPC.
- SAMONÀ, G. (1980), *Otto Wagner. Architettura Moderna e altri scritti*. Zanichelli Editore, Bologna.
- SARNITZ, A. (2005). *Wagner*. Ed. Taschen, Köln.
- SCHORSKE, K. (1981). *Viena fin-de-siècle. Política y cultura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- VERGO, P. (1975). *Art in Viena 1898-1918*. Phaidon, Oxford
- WAGNER, O. (1993). *La arquitectura de nuestro tiempo. Una guía para los jóvenes arquitectos* (con introducción de Josep Maria Rovira), Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, Madrid.
- WAISSENBERG, R. (Dir.), (1984). *Vienne 1890-1920*. Ed. Seuil. Friburgo.