



Con esta definición, el crítico Colin Rowe, en 1957, intentaba precisar la característica estética que llevaba más de 20 años dominando la arquitectura moderna. Por un lado estaba la superficie lisa sin ornamentación aplicada (exponiendo, incluso, el sistema constructivo), derivada en paños continuos de cristal, y por otro, la interpenetración y la experiencia del espacio continuo y fluido.

En el primer CIAM<sup>2</sup> de 1929, en Le Sarraz, Sigfried Gideon, secretario general, ya lo planteaba como una exigencia vital: *"...necesitamos una casa cuya estructura global esté en armonía con una sensación corporal liberada, mediante una manera de vivir de acuerdo con el deporte y la gimnasia: ligera, que deje entrar la luz, móvil. Que esta casa abierta sea también el reflejo del actual estado espiritual, es sólo una consecuencia natural: Ya no hay ningún quehacer aislado. Las cosas se interrelacionan"*<sup>3</sup>.

## Otto Wagner, El Camino Inconsciente Hacia la Relación Interior-Exterior Moderna. Matias Ruiz Tagle

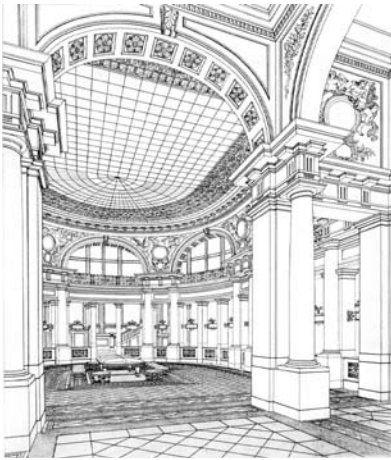
DOI: 10.22199/S071985890.2006.0010.00004

1. *"La cualidad o estado de ser transparente es tanto una condición material (la de ser diáfano a la luz y al aire), como el resultado de un imperativo intelectual, el que todo pueda ser detectado fácilmente, de forma evidente y libre de disimulo. El adjetivo de transparente es, en consecuencia, un concepto de ricas posibilidades al definirse como un estado puramente físico, y como un título honorífico que dignifica la obra con una gran armonía moral"*.

Cuando Gideon decía que la casa debía ser reflejo del actual estado espiritual, se refería a que, a finales de la década del veinte, la transparencia no sólo respondía al imperativo de funcionalidad y enfrentamiento directo con la realidad, sino que también se había convertido en una forma de expresión artística y simbólica. Pero, a diferencia de la interpretación habitual, la superficie lisa y la transparencia no fueron, necesariamente, el reflejo de una intención de romper con el pasado y la tradición ornamental de la arquitectura, sino más bien el resultado de un largo proceso de reflexión y reelaboración, para adaptarlas a los cambios que venía sufriendo la ciudad moderna durante el siglo XIX. Otto Wagner fue uno de los responsables de este proceso. Nacido en 1841 en medio de la clase burguesa acomodada de Viena, ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1861. Durante los siguientes treinta años hizo una sólida reputación como arquitecto-empresario construyendo numerosos edificios de vivienda. En 1893 gana el concurso del nuevo plan urbanístico de la ciudad, con un proyecto basado en la renovación del sistema de transportes.

En 1894, en el punto cúlmine de su carrera, Wagner es invitado a dar clases en la Academia de Bellas Artes de Viena, ocasión para la que escribe su texto fundamental: *Moderne Architektur*<sup>4</sup>, como guía para sus alumnos. Con éste comienza a cuestionar la producción arquitectónica de su tiempo y a tomar posición en el debate que, durante medio siglo, había ocupado a la arquitectura centroeuropea: ¿Cuál debe ser el estilo en que debiéramos construir? Las principales ideas del texto son las mismas que se consideran fundamentales en el quiebre producido por la arquitectura moderna: -La exigencia de una arquitectura honesta reflejo de la modernidad. -La crítica a la utilización antojadiza de estilos del pasado. -La necesidad de reflejar en el cerramiento exterior el funcionamiento interior del edificio.

Si consideramos, además, que estas ideas se están fraguando en el



2



3



4

contexto tecnológico en que está trabajando a mediados de los noventa<sup>5</sup>, parece muy extraño que en ningún momento haya planteado la idea de utilizar la transparencia como solución expresiva de su nueva arquitectura, ni en el momento de publicar *Moderne Architektur*, ni en el resto de su carrera.

Wagner no utiliza la transparencia y no reconoce en ella el objetivo de su búsqueda del “estilo” definitivo de la arquitectura moderna. Prefiere recorrer un complejo camino de búsqueda, atravesando por estilos como el “libre renacimiento”, las líneas sinuosas del movimiento de secesión tan de moda en la Viena del cambio de siglo o, finalmente, la expresión visual y simbólica de los sistemas de revestimiento de las fachadas de sus edificios. ¿Por qué no utilizó la transparencia? ¿Por qué estando tan cerca, desarrollando las mismas teorías, utilizando los mismos materiales y animado por las mismas necesidades que la generación posterior, no descubre en ella una forma de expresión para la envolvente de sus edificios?

**2.** Una de las líneas de proyecto con las que Otto Wagner experimentó a lo largo de su carrera, fue la de los edificios bancarios, donde el tema central a resolver, aparte de la imagen corporativa de la fachada, era el patio de operaciones del interior.

Para la Sede del Landerbank en 1882, propone un edificio organizado en torno a una espacio público semicircular rodeado por las cajas y circulación del personal. Si observamos la parte superior de la perspectiva con la que gana el concurso destaca, por sobre todo, la fragilidad preocupante de la cubierta de cristal que ilumina el espacio. Para el ojo entendido es incómodo ver esa superficie plana sin ningún elemento que demuestre la rigidez suficiente para ser su estructura portante.

Aunque Wagner estaba interviniendo con una cubierta “moderna” sobre el estilo neoclásico de este espacio corporativo, no estaba dispuesto a exponer los elementos constructivos que hacían posible su ligereza. Elige, por tanto, cristales traslúcidos y coloreados para que entrara la luz sin que se pudiera ver a través de ellos. La imagen de lo que ocurría sobre esta delgada película, es decir, la estructura, la soportaban sólo quienes trabajaban en el edificio: las ventanas de las oficinas de las plantas superiores daban a este espacio central y desde ellas se podían apreciar hacia abajo las vigas armadas de acero que sostenían el cielo de cristal del patio de operaciones. Pero eso no parece importarle al arquitecto, de hecho, ni siquiera se molesta en ornamentar las paredes interiores de esta parte del vacío central, como tampoco las paredes exteriores del volumen que dan al interior de la manzana, por lo que las deja casi completamente lisas. Se ha interpretado estas fachadas como precursoras de la tendencia hacia la depuración ornamental de las superficies que sufrirá la arquitectura en décadas posteriores<sup>6</sup>. Pero

Wagner, en realidad, no necesitaba ornamentar unas paredes que no cumplían una labor representativa dentro del edificio, es decir, para él no era un tema propiamente arquitectónico. Era la “parte de atrás de la escenografía”, lo que no debe verse, lo técnico, lo estructural.

Volverá a repetir esta cubierta acristalada en el patio de operaciones de la Postparkasse (Caja Postal de Ahorro) en 1906. Este gran espacio sigue un esquema basilical de tres naves, en que ocho esbeltos pilares de hierro sostienen una cubierta de cristal; ésta toma una forma abovedada que soluciona el problema de la fragilidad visual, pero vuelve a ocultar el sistema estructural tras un velo de cristal traslúcido. Esta vez no hay ornamentación figurativa clásica, ni tampoco ornamentación procedente de la honestidad constructiva. En cambio, la envolvente queda absolutamente lisa, dignificando el espacio sólo con la calidad del material.

El camino de depuración visual de Wagner no contemplaba la transparencia como reemplazo de la ornamentación, ni tampoco como una forma de exponer la verdad estructural de su arquitectura. La blanca cubierta del gran patio de Operaciones de la Postparkasse, oculta el sistema del que cuelga la cubierta, aunque, con la imagen de los pilares atravesando la nube de cristal, insinúa su existencia. Es decir, diseña una ornamentación abstracta y moderna, pero de un “realismo”, más bien simbólico que honesto. Impresiona su cuidado y maestría con el material más que su capacidad técnica: la primera es una cualidad propia del arquitecto-artista, la segunda, del ingeniero.

**3.** El proyecto de renovación urbana de Viena propuesto por Wagner, a principios de la década de los 90, no fue el primero que había sufrido la ciudad durante el siglo XIX. En 1860, el plan de la ampliación y renovación urbana de la ciudad, tomó el nombre de Ringstrasse: un manto de edificios públicos, promociones de vivienda y grandes avenidas, y bulevares, que cubrió el ancho cinturón de terreno que separaba el casco antiguo de los suburbios.

El edificio residencial fundamental en este tejido urbano, era el edificio de departamentos con cuatro a seis plantas de altura, siguiendo el modelo del “Adelspalais” (palacio aristocrático) de la era barroca. Adaptado a las necesidades de la nueva elite de la Ringstrasse, el “Adelspalais” se convirtió, según el lenguaje de la nueva época, en un “Mietpalast” (palacio de renta) o en un “Wohnpalast” (palacio de departamentos)<sup>7</sup>. Entre 1870 y 1895, Wagner construye más de diez promociones de vivienda de este tipo.

Toda esta experiencia le permite elevar una voz crítica y denunciar la incongruencia entre la imagen del “Adelspalais” barroco, con la compartimentación y la jerarquía espacial del edificio de viviendas de alquiler propio de la Ringstrasse, en un llamado a la búsqueda de una forma de

expresión exterior más acorde con la realidad del interior, una fachada con una estructura de significados nueva, más verdadera:

*“Nuestros actuales edificios de viviendas de alquiler buscan, exclusivamente condicionados por las circunstancias económicas, conseguir el mayor rendimiento del capital invertido en la construcción, superponiendo pequeñas viviendas fáciles de alquilar.*

*Una vez igualado, en gran parte, el precio del alquiler en las diferentes plantas, gracias a la instalación de ascensores, debe extraerse la consecuencia natural que ya no es posible configurar artísticamente la fachada de un edificio distinguiendo las diferentes plantas. Las realizaciones arquitectónicas que, para resolver esta superposición de las celdas, buscan su inspiración en la arquitectura de los palacios, han de considerarse erróneas, porque no responden a la estructura interior de la construcción.*

*En la configuración de las fachadas de los modernos edificios de viviendas de alquiler, la arquitectura se ha de dirigir hacia las superficies planas, interrumpidas por muchas ventanas de igual valor, a las que puede incorporarse aún una cornisa principal de protección, y, en cualquier caso, un friso de coronación, un portal, etc.*

*Las opiniones expuestas en este libro indican que el arte no ha de luchar contra las tendencias económicas, ni disimularlas por medio del embuste, sino que su tarea consiste en dar una respuesta acertada a tales exigencias”<sup>8</sup>.*

El comercio en la planta baja de estos edificios de vivienda, era, precisamente, una de las exigencias económicas a las que el zócalo pétreo del palacete barroco no daba una respuesta arquitectónica adecuada, no sólo porque no representara el uso interior, sino por la evidente necesidad de transparencia de las vitrinas para el comercio y la exposición de mercancías al flujo de los habitantes por las amplias avenidas y bulevares de la Ringstrasse.

Wagner comienza a experimentar en el esquema de la fachada, reorganizando los estucados ornamentales del repertorio barroco y rococó con una interpretación absolutamente literal del mito semperiano del origen textil de la pared. En su texto fundamental<sup>9</sup>, Semper había descrito un tipo de revestimiento arquitectónico concebido como “tela que cuelga”<sup>10</sup>: *“Todo follaje, todo ornamento vegetal, al igual que los ornamentos tomados del reino animal, debe desarrollarse desde el suelo hacia arriba. Sólo la cortina puede constituir la excepción, pero se debe dejar ver con claridad que la parte superior del motivo ornamental vuelto hacia arriba,*

*está obligado a volverse en dirección opuesta, hacia abajo, a causa de la influencia predominante de la fuerza de gravedad”<sup>11</sup>.*

A partir de estas teorías, Wagner proponía una organización compositiva que representaba una cortina que cuelga desde la cornisa de la fachada. Es decir, un remate superior poderoso con unos grandes mascarones, desde los cuales pendía la cortina ornamental cubriendo el cuerpo central de viviendas, pero que se recogía con todo su “arte” al llegar a las plantas bajas para liberarlas al uso comercial.

La fachada de la Majolicahaus (1896) será la materialización de estas elaboraciones, en que la estructura portante de las dos primeras plantas quedaba totalmente expuesta entre paños completamente lisos. No había ornamentación en esta parte de la fachada, el arte no era compatible con un destino tan funcional.

4. Entre medio de sus proyectos para edificios monumentales, Wagner nos dejó dibujos de sus propias viviendas y fotografías de sus espacios interiores. En ellas podemos ver claramente el concepto de intimidad interior sin representación posible en el exterior.

Son espacios llenos de muebles y objetos que reflejan las preferencias y los gustos de su propio dueño y autor, donde el exterior no tiene presencia alguna. En muchas de estas fotografías ni siquiera aparecen las ventanas. Lo único que entra desde el exterior es luz, pero el contacto visual está privado, no es importante. De hecho la luz natural, más que tener la connotación espiritual que tanto veremos en el expresionismo y las vanguardias de principios del siglo veinte, sólo cumple una labor funcional, al mismo nivel que la innovadora luz eléctrica: *“Que los espacios interiores tengan suficiente luz, una temperatura agradable y aire puro, es una exigencia justificada de la humanidad. Mientras, hace apenas un siglo, estos requisitos se consideraban aún inalcanzables, las innovaciones y las mejoras introducidas desde entonces, nos han ofrecido la posibilidad de satisfacerlas completamente. Así, por ejemplo, la luz eléctrica permite la iluminación ideal a los espacios interiores evitando el peligro de incendio. También hace posible la satisfacción de, incluso, las mayores expectativas en cuanto a finalidad y efecto...”*

Los espacios de su vivienda de Hütteldorf de 1888, expresaban la condición social de quien la habitaba, no sólo a través de los objetos que había en su interior, sino que en la rica ornamentación de su envolvente. En este punto, para Wagner, la arquitectura se confundía con el arte<sup>12</sup>, por lo que toda la distribución ornamental de las paredes se realizaba en función de las pinturas que adornarían cada paño.

5

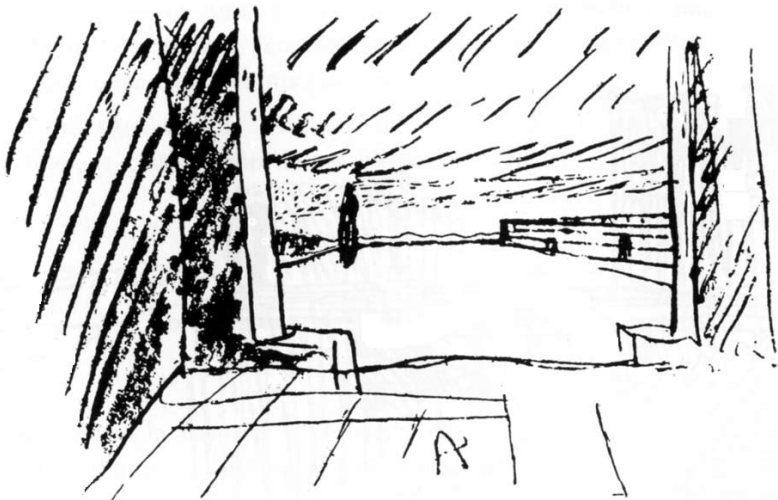


6



7





8

Era una forma de ornamentación basada en otro de los tópicos claves de Semper: la teoría del origen textil de la pared en la casa primitiva; pero esta vez aplicada de acuerdo con la condición propia del hombre moderno, es decir, de quien ha dejado de temer a la naturaleza, puesto que su complejidad ya no es caótica para él, y no necesita un recinto cerrado y controlado que lo resguarde de ella. Son exactamente los mismos inicios de una concepción del cerramiento que, en la generación posterior, dará pie a las experimentaciones con la transparencia<sup>13</sup>.

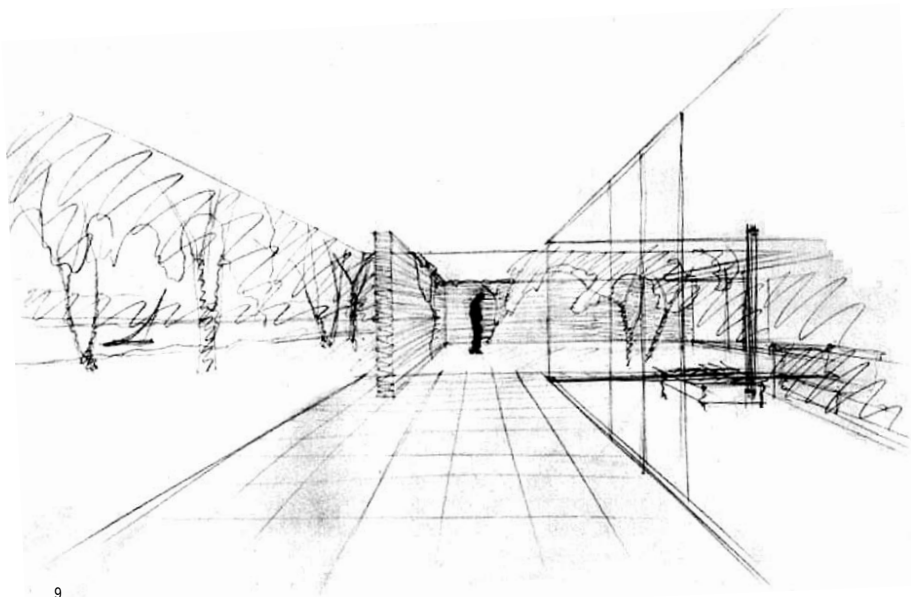
Un par de años más tarde, en 1890, al construir su propio palacete en el centro de Viena, en el número tres de la calle Reneweg (conocido como el Palais Hoyos); Wagner no continúa con esta misma lógica ornamental de representación de la naturaleza, en cambio elige un estilo barroco absolutamente acorde con la moda burguesa de su época. En la fotografía se observa este ambiente lleno de retratos, tapetes, souvenirs, plantas<sup>14</sup> e, incluso, en primer plano, el clásico abrecartas sobre el escritorio. No hay ventanas en estas fotografías, no son importantes en este espacio, sólo servían para iluminar, pero nunca para mirar a través de ellas.

En su croquis de la Villa Adriana en Roma, Le Corbusier se pone como observador mirando desde el interior hacia el exterior, y constata que las montañas del paisaje sirven de apoyo a la composición. *"Los elementos del lugar se elevan como muros ataviados en potencia de su coeficiente cúbico... Hay que componer con estos elementos"*<sup>15</sup>. Esta observación es básica para entender la forma de proyectar sus villas de las décadas 20 y 30. Con Mies ocurre algo similar, los croquis que realiza desde el interior de la casa Hubbe o cualquiera de los de sus casas-patio mirando hacia el exterior, son básicos para entender su definición del espacio interior y su forma de proyectar con la permeabilidad visual de sus límites.

Revisando, en cambio, los cuatro tomos de dibujos que Wagner nos ha dejado para entender su arquitectura, no encontraremos ninguna imagen en que el observador se encuentre en el interior de alguno de sus espacios, sin embargo, es posible divisar algo del exterior a través de las ventanas. Siempre los cristales son dejados como una superficies continuas o, simplemente, en blanco, sin ninguna imagen que los atraviese. El exterior nunca pudo haber entrado como ornamento visual al interior.

Si al gran espacio corporativo lo cubrió de cristal traslúcido, para evitar el exponer con honestidad su estructura portante como elemento ornamental...

Si en la imagen de la vivienda urbana prefirió levantar el velo ornamental de la fachada a las plantas superiores, para dejar la transparencia de la planta baja sólo al uso comercial...



9

Y si su concepción del interior de la vivienda continuaba siendo la del espacio íntimo, cerrado, simbolizando en su envolvente separadora del mundo exterior, con los medios propios de la ornamentación figurativa...

Podemos entender por qué, a pesar de tener las mismas necesidades, las mismas aspiraciones y trabajar con los mismos medios de la generación posterior, a pesar de haberla tenido en sus manos, Wagner no descubriera la característica estética más renovadora de la arquitectura de la modernidad: la transparencia.

#### Notas

1. Rowe, Colin y Slutzky, Robert, *Transparencia Literal y Fenomenológica* tr. cast Madrid: en N° 37 de Revista Arquitectura del COAM, Madrid.
2. Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.
3. Giedion, Sigfried. *Habitat Liberado*, Zurich y Leipzig, 1929, tr. cast. Murcia: Editorial del Colegio de Aparejadores 1997, pp.67-83.
4. Fue publicado por primera vez en Viena: Ed. Antón Schorll & co. en 1896, tr. Cast. La Arquitectura de Nuestro Tiempo, Madrid: El Croquis, 1993.
5. El plan de Wagner para la ciudad de Viena se basaba, principalmente, en la red de ferrocarriles urbanos, sus estaciones y los puentes sobre la nueva canalización del Danubio, es decir, utilizando obligatoriamente los "nuevos materiales", como el hierro, el hormigón armado y el vidrio laminado en sus obras.
6. Schorske, Carl, *Viena Fin de Siecle*, tr. cast. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1981, p.100.
7. Schorske, Carl, *Viena Fin de Siecle*, p.70.
8. Wagner, Otto, *La Arquitectura de Nuestro Tiempo*, p.104.
9. Semper, Gottfried, *Der Stil in Den Technischen und Tectoniscen*, Munich 1863. tr. it. parcial, Roma-Bari 1992. p. 120. La identificación de Otto Wagner con las teorías de Semper, ha sido una de las piedras angulares para casi la totalidad de las interpretaciones históricas de su obra; pero una que lo hace minuciosamente con el seguimiento literal de pasajes de "Der Stil..." en los más mínimos detalles ornamentales y constructivos, se encuentra en Fannelli, G. y Gargiani, R. *El Principio del Revestimiento*, ed. Gius. Laterza e Figli, 1994. tr. cast, Madrid: ed. Akal, 1999. Cap. 3: "Otto Wagner, Hoffman, Plecnic o del Sublime de la Superficie".
10. Fannelli, G. Y Gargiani, R., *El Principio del Revestimiento*, p.79.
11. Semper, *Der Stil...*, p.72.
12. "La verdadera ornamentación de nuestros espacios interiores la formarán siempre obras de arte". En Wagner Otto, *La Arquitectura de Nuestro Tiempo*, p.71.
13. Véase la interpretación que hago de los espacios interiores de estos proyectos, y las viviendas Resor y Farnsworth, en mi artículo sobre la herencia de Semper en la arquitectura de Mies Van der Rohe: RUIZ-TAGLE, Matías, *La Sala de Cristal*, Barcelona: Revista de Crítica Arquitectónica DC n° 8, Ed. UPC, 2001.
14. El interior del "Palais Hoyos" se corresponde, absolutamente, con la descripción genérica del interior de fines del siglo XIX que hace Pere Hereu en su artículo: *El Lujo Burgués de la segunda mitad del XIX*, Revista Anales de Arquitectura n° 2, Universidad de Valladolid, 1990.
15. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris: Vincent. Féral, 1922. 8. tr. cast Barcelona: ed. Ediciones Apóstrofe, 1998, p.156.

#### Imágenes

1. Fachada de la Majolicahaus, 1999.
2. Perspectiva interior, sede del Landerbank, Viena, 1882.
3. Patio de luz del espacio central, sede del Landerbank, Viena, 1882.
4. Patio de operaciones de la Postsparkasse, Viena 1906.
5. Fachada de la Majolicahaus, 1999.
6. Casa Wagner, Hutteldorf, 1886.
7. Palais Hoyos, Rennweg 3, Viena, 1891.
8. Le Corbusier, Croquis Villa en Adriana, Roma.
9. Mies Van der Rohe, Croquis Casa Hubbe, 1935.

Matiaz Ruiz Tagle / mruizta@yahoo.com

Arquitecto Universidad de Chile, 1998.

Máster Historia, Arte, Arquitectura, Ciudad, ETSAB, UPC, Barcelona, España, 2001.

Doctor (c) Teoría e Historia de la Arquitectura, UPC.