

EL SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO EN EL MODERNISMO ESPAÑOL

ORNAMENT SYMBOLISM IN SPANISH ART NOUVEAU

Mestre Martí, María; Jiménez Vicario, Pedro M.

Mestre Martí, M. Universidad Politécnica de Cartagena maria.mestre@upct.es
Pedro M. Jiménez Vicario. Universidad Politécnica de Cartagena pedro.jimenez@upct.es

RESUMEN

El modernismo bebió de varias fuentes de inspiración que se plasmaron fundamentalmente en el lenguaje de su ornamentación. La naturaleza, la geometría, la arquitectura árabe, los dibujos chinoscos, la arquitectura de la Antigüedad greco-romana... fueron todos transformados según la interpretación que los arquitectos modernistas hicieron de ellos. La comunicación muestra el origen de los distintos ornamentos, qué significado original tuvieron aquellas formas que decoraron las ciudades a principios del siglo XX y cómo se interpretaron estos símbolos por la sociedad burguesa de la época. El objetivo es lograr entender mejor el porqué de este lenguaje y evaluar hasta qué punto ese simbolismo fue entendido y aceptado en España.

Palabras clave: Ornamentación, arquitectura, modernismo

ABSTRACT

Art Nouveau drew from various inspiration sources, primarily shaped in the language of its ornamentation. Nature, geometry, Moorish architecture, Chinese drawings, Ancient Greco-Roman architecture ... they were all transformed in the way Art Nouveau architects interpreted them. The present paper shows the origin of the various ornaments and it also highlights the original meaning those forms that decorated the cities in the early twentieth century had and how these symbols were interpreted by bourgeois society of that time. The goal is to better understand why this language and to assess how that symbolism was understood and accepted in Spain.

Keywords: Ornamentation, Architecture, Art Nouveau

1. INTRODUCCIÓN

Bien sabemos que el modernismo en arquitectura fue, ante todo, una revolución decorativa, desarrollada en toda Europa en la última década del siglo XIX y primeras del XX. En términos generales, la composición estilística del *International Jugendstil* o el *Art Nouveau* se definía bajo parámetros de elasticidad, ligereza, sugestión de las líneas ondulantes, asimetría, desproporción estilizada (predominio de la altura sobre la anchura) y un gran despliegue de exuberancias decorativas. La iconografía modernista eligió como tema predilecto la

inspiración en la naturaleza, pero una naturaleza idealizada, de formas suaves y curvas. La pasión por lo japonés y el arte chino fue otra de las fuentes de inspiración.

El modernismo fue un movimiento artístico que aunó, como ningún otro periodo de la historia de la arquitectura, el empleo de las artes plásticas y las decorativas en la obra construida. El hecho de que el edificio tuviera una fuerte carga ornamental promovió, por un lado, un gran auge económico y un fuerte desarrollo comercial de las artesanías y las artes menores aplicadas (forja, madera, cerá-



Figura 1. Guirnaldas en la fachada del Gran Hotel de Cartagena, Murcia

mica, piedra...) aunque, por otro, que fuera un movimiento tildado de superficial, poco innovador y elitista.

A pesar de que en algunas regiones el modernismo supuso el eslabón entre el academicismo clasicista y el racionalismo arquitectónico, en España el modernismo supuso una arquitectura *“cuyas raíces nos eran exóticas, cuya fundamentación profunda desconocíamos y cuyas propuestas no daban cabal respuesta a nuestras necesidades”* (Gutiérrez; Gutiérrez, 2012).

El contexto político de España es un factor a tener en cuenta al analizar la aceptación de una arquitectura de procedencia extranjera. Durante la restauración borbónica (1874-1923) la situación política española estaba definida por la confrontación continua entre los conservadores y los liberales. Tras las pérdidas en 1898 de las colonias en el extranjero (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) se produjo un movimiento generalizado de vuelta al pasado casticista, de añoranza de épocas pasadas

mejores, lo que a su vez generó una postura contraria de modernidad, de apertura a Europa, como reacción política representada por los liberales. Los Salones de Arquitectura celebrados en 1911 y 1912 y algunos artículos en las publicaciones españolas (como el artículo de Luis Cabello y Lapidiera al asistir al VIII Congreso Internacional de Arquitectos de Viena en 1908 (publicado en <Arquitectura y Construcción> en 1908), reflejaban esta discrepancia entre los arquitectos defensores de la vuelta a una arquitectura *“típicamente española”* y los que abogaban por la adecuación de la arquitectura a las nuevas técnicas constructivas y a las nuevas corrientes artísticas regeneradoras, procedentes del extranjero. Esta discusión teórica, donde se barajan diferentes direcciones a seguir, produjo una arquitectura de estilos diversos, en la que las obras modernistas, históricas y eclécticas convivían temporal y localmente.

En España el modernismo básicamente se vivió como un estilo más, cuyo lenguaje origi-



Figura 2. Detalle de la fachada del Palacio de Aguirre. Cartagena, Murcia

nal no terminó de cuajar entre los arquitectos. Esto fue debido fundamentalmente a la desorientación existente en materia de arquitectura después de la crisis de identidad que España sufría por la reducción de su imperio colonial a sus límites actuales y, consecuencia de ello, debido también a la constante búsqueda de una arquitectura nacional que se desencadenó en las primeras décadas del siglo XX.

Este “modernismo sin modernidad” (Corredor, 1991) se dejaba ver en las fachadas, vestíbulos, cajas de escaleras y alguna habitación principal en el mejor de los casos. La distribución interior de los edificios de esta época permaneció sin demasiados cambios respecto a esquemas habituales de las edificaciones del siglo XIX y en ella, salvo contadas excepciones, no se pueden percibir grandes aportaciones espaciales, volumétricas o constructivas. Es de destacar que generalmente en los planos presentados para solicitar la licencia de obra apenas aparecía dibujada

la ornamentación proyectada. En la mayoría de los casos este aspecto se resolvía en obra, contando con mano de obra muy cualificada, maestros de obra y verdaderos artesanos que imprimían su gusto, el dominio del lenguaje arquitectónico y, por supuesto, las modas imperantes.

2. SIMBOLISMO DEL ORNAMENTO

Este movimiento artístico animaba a la ensoñación, despertaba en el espectador evocaciones fantasiosas, oníricas... Impulsado por la Exposición Universal de París en 1900 el estilo se difundió con prontitud y fue recibido como sinónimo de modernidad, adecuado y representativo de la alta clase burguesa. “Pero este estilo, ahora mayoritariamente decorativo, que podía parecer hijo de una pura superficialidad simplemente grata a la vista, no había surgido de la nada, sino que se nutría, en realidad, de formas que pertenecían a un profundo movimiento cultural del ochocientos tardío. Este movimiento era



Figura 3. Detalle de fachada de Casa Barthe. Cartagena. Murcia

el Simbolismo” (Fontbona, 2002, pág. 218). Podemos decir que ningún estilo posterior ha tenido una tan amplia gama de símbolos en su repertorio ornamental.

2.1 Fauna

El modernismo gustó de aves: el pavo real y el cisne fueron de los animales más apreciados, pero también aparecieron frecuentemente otro tipo de gorriones y pájaros menores. El pavo real y su plumaje representaban la vanidad y éste se convirtió en el ave predilecta de este movimiento estilístico. El cisne, con su largo cuello, resultó perfectamente adaptable al ritmo ondulante y estilizado del estilo, simbolizó la belleza y el orgullo.

El populismo de algunos animales marinos (peces, delfines) también se pueden entender en relación a la cercanía del mar, al paisaje agrícola de la zona. Pulpos, medusas, anguilas, peces, delfines y otros muchos fueron incorporados a la decoración por la sinuosa ondulación de sus cuerpos.

Insectos como la abeja (en representación del trabajo) (Fig. 2), insectos como la libélula o la mariposa, como metáforas del cambio.

2.2 Flora

La exaltación del mundo vegetal es constante. Aparece el árbol como el árbol de la vida; los capullos y bulbos como el nacimiento, los lirios como símbolo de pureza, amapolas, tulipanes, nenúfares (como aquello que sobrevive en cualquier inclemencia)... Los girasoles, poco sofisticados, desaparecieron gradualmente por otras flores de formas más dinámicas. Las plantas exóticas, de largo tallo y pálidos capullos, tuvieron gran acogida: se buscó por su peculiaridad y su esbeltez, ya que aportaba un aire deleite estético, sofisticación y sensualidad: las verbenas y las campánulas blancas, de altas cañas y esbeltos juncos eran frecuentes. La crisálida se usaba como símbolo del futuro y, dentro de su cerrada forma, representaba la promesa del crecimiento y la belleza.



Figura 4. Detalle de la entrada de la Casa Zapata (Colegio de Las Carmelitas). Cartagena, Murcia

A veces también frutas y hortalizas de la zona cubrían las fachadas. En el Levante, este regionalismo abstracto es deudor del “revival” de simbología rural y localista promovido por el éxito exportador de productos cítricos de principios de siglo. Es fácil imaginarse la gran acogida que tuvieron estos detalles ornamentales entre la clase burguesa española: escenas que mostraban las riquezas agrícolas, comerciales y paisajísticas de la región y que le servían de identificación y de afirmación local.

2. 4 Antigüedad clásica

La vuelta de la mirada a la Antigüedad clásica (defendida sobre todo por el grupo de la Sezession vienesa) es otro de los simbolismos que el ornamento modernista trata de recuperar. Sin embargo, su significado no es comprensible sin aproximarse a la situación socio-cultural del Imperio Austro-húngaro en el cambio del siglo XIX al XX. La Antigüedad greco-romana simbolizaba el

espacio artístico de un lugar de raíz común, de belleza consensuada, la búsqueda de un nexo en común para un pueblo heterogéneo donde coexistían más de once lenguas y multitud de culturas, creencias y religiones, amenazado de fragmentación.

En este contexto, las referencias a la Antigüedad Clásica en la arquitectura modernista vienesa tenían la función simbólica de unificar a través del arte a la sociedad heterogénea que constituía la Viena de fin de siglo XIX. La universalidad del mundo clásico era el espacio común de las dispares culturas que constituían el Imperio Austro-húngaro: La expresividad de sus detalles ornamentales provenía de la estilización y abstracción del repertorio de la Antigüedad Clásica: coronas y guirnalda de hojas de laurel, cípeos, etc. Recordemos que las coronas de laurel eran y siguen siendo símbolo de grandeza, y se entregaban a los hombres que se destacaban por su valor o por sus méritos los deportes.



Figura 5. Entrada por la Calle Jara al Gran Hotel de Cartagena, Murcia.



Figura 6. Detalle de la entrada Casa Alesson (1906). Calle Jara. Cartagena, Murcia



Figura 7. Detalle de la fachada del Palacio de Aguirre. Cartagena, Murcia.

2.5 Arquitectura textil y honestidad constructiva

Por otro lado, el ornamento modernista en ocasiones también refleja el mito semperiano del origen textil de la arquitectura, que influyó directamente en Otto Wagner y, con él, en todos sus discípulos: tirantes y cordones estilizados, anillas entrelazadas y aros, cuerdas, pernos y bulones, bandas geométricas y líneas paralelas de alusión textil.

Los ornamentos de referencia al mundo textil representan una reflexión sobre la propia naturaleza del revestimiento y de la construcción y sobre la relación existente entre ambos. El detalle ornamental, compuesto de elementos colgantes estilizados, apoyaba la idea de puntos de sujeción del paño de fachada en la estructura y jugaba con el efecto que provoca la gravedad sobre un elemento suspendido. (Fig. 4)

En cuanto a la honestidad constructiva, estos motivos decorativos y la tendencia a

la geometrización de algunos detalles ornamentales, destacaban diversos elementos constructivos en la fachada del edificio como las cornisas, las ménsulas, las claves de las ventanas, los dinteles, la coronación del edificio, las puertas de entrada... (Fig. 5). Las bandas floradas decoraban y señalaban líneas de forjado y enmarcaban los huecos en fachada.

Los detalles ornamentales simplificados permitían resaltar los elementos estructurales, apostando por la sinceridad y la transparencia constructiva y sobre todo por el concepto de *Fernwirkung* (proyectar el edificio considerando su efecto visual desde la distancia).

3. CONCLUSIONES

Aunque la influencia de Gottfried Semper en cuanto al debate y pensamiento sobre el ornamento en el cambio de siglo fue fundamental para entender las pautas que después se desarrollarían de forma más

profunda con la llegada de la modernidad, sus principios no se verían consolidados hasta los años 20. En su libro *Der Stil* publicado en mitad del siglo XIX, Semper rechazaba la herencia gótica o naturalista del ornamento y definiría la decoración de una obra arquitectónica necesariamente desde la unión de diferentes materiales que tienen unos requerimientos técnicos y constructivos distintos. Según Semper, el ornamento debía definirse a través de su máximo rendimiento, tanto en la práctica constructiva como en la simbología cultural (Semper, G., 1834). El revestimiento como forma de ennoblecer la fachada de un edificio y proteger la construcción ya no podía ocultar, como ocurría en la arquitectura histórica, la verdad de las estructuras y de los materiales. La polaridad existente, con respecto a principios arquitectónicos anteriores, entre las posibilidades de enmascarar o de revelar la construcción es un tema desarrollado desde la primera mitad del siglo XIX (Semper, Bötticher, Hübsch, Leibnitz, entre otros) y queda expresado mediante la distinción semperiana entre "Bekleidung" (Revelación) y "Verkleidung" (Enmascaramiento).

¡Defiéndase el material por sí mismo y muéstrase sin velos en las formas y en las condiciones que, en base a la ciencia y a la experiencia, se hayan demostrado como más apropiadas para él! En el ladrillo debe verse el ladrillo, en la madera la madera, en el hierro el hierro, cada uno con sus propias leyes estáticas. Esta sí que es la verdadera simplicidad: a ella debemos dedicarnos enteramente, sacrificando nuestro gusto por los ingenuos bordados de la decoración."

(Gottfried Semper, 1834).

Según Semper, el detalle ornamental debiera estar relacionado con las necesidades técnicas de los materiales que lo definen y con la simbólica forma que le asocia una cultura determinada.

El hecho de que el Art Nouveau fuese un movimiento de gran acogida y rápida difusión y que su componente teórica no fuese conocida o comprendida en muchos casos, produjo que en España la reproducción de elementos decorativos como "íconos de modernidad" llegaran a ser tipificados y, al mismo tiempo, combinados con elementos de tradición local y de otras corrientes arquitectónicas, sumergidos en el eclecticismo que vivía la arquitectura española de principios de siglo.

Aunque originalmente el ornamento poseía una función simbólica clara, los motivos decorativos adquirieron una función representativa de la modernidad y se comenzaron a utilizar desligados de su forma expresiva inherente original. Fueron utilizados para conseguir un efecto artístico deseado, más bien de actualidad, de dominio del lenguaje moderno, exótico, del extranjero. Los detalles de diversa procedencia aparecían descontextualizados y despojados de su simbolismo original, mezclados con otros de otro origen, como un brote de fantasía y moda: eclosionaron las anillas tangentes o concéntricas, las flores, el latiguillo, las guirnaldas... Los detalles ornamentales llegaron a ser tipificados y e incluso institucionalizados, como aquel elemento que "modernizaba" la obra, ya que representaba estar al corriente de "lo último". Alejados de los principios arquitectónicos que los símbolos originarios proclamaban y mezclados con otro tipo de ornamento proveniente de demás corrientes artísticas diversas. Sobre todo a partir de 1910 proliferaron los detalles llegando a convertirse en un adorno institucionalizado, no recogiendo su verdadero espíritu original sino sirviéndose de él para enriquecer su lenguaje plástico, mezclado en muchos casos con motivos del repertorio historicista.

BIBLIOGRAFÍA

- Corredor, Consuelo (1991). *Modernismo sin modernidad. Modelos de desarrollo en Colombia. Controversia*, No. 161, CINEP, Bogotá
- Gutiérrez, R.; Gutiérrez Viñales, R. (2012) “Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos”. En: Karge, Enrik (ed.). *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America*. Dresde, Universidad de Dresde. p. 1. Descargable en: <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/171.pdf>
- Fontbona, Frances. (2002) “Las raíces simbolistas del Art Nouveau” En: *Anales de Literatura Española*. N. 15. ISSN 0212-5889, pp. 213-222
- López Pérez, Fátima. “El lenguaje de las flores en el Modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas”
- López Pérez, Fátima. “Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900” Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Universitat de Barcelona
- López Pérez, Fátima. (2015), *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs (Paris, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau (293-304)*. En: José M. Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez, Francisco J. Talavera Esteso, eds. *CONFLUENCIA DE LA IMAGEN Y LA PALABRA*. Anejos de Universitat de Valencia.
- Mestre Martí, M. (2001) *Viena en la arquitectura modernista de Valencia*. Forum UNESCO – Universidad y Patrimonio. Universidad Politécnica de Valencia. 254 pp. Valencia.
- Semper, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona, 1834