

V IENA EN LA ARQUITECTURA DE VICENTE FERRER PÉREZ (1874-1960). REVISIÓN DE SU OBRA

MARÍA MESTRE MARTÍ¹

Universidad de Alicante

Abstract: The work of the Valencian architect Vicente Ferrer Pérez has been identified to date as an exceptional case of creative fantasy and modernist originality. This important figure was not understood by his contemporaries or by later researchers. The present article tries to acknowledge the real value of his architectural work and to put it in the specific context in which it was developed, explaining the origins of the influences in his architecture and comparing them with the attributed Viennese influence.

Key words: Modernism / architecture / Vicente Ferrer Pérez / Vienna / *Jugendstil*.

Resumen: La obra del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez ha sido tildada hasta la fecha como un caso excepcional de fantasía creativa y originalidad modernista. Su figura fue incomprendida tanto por sus contemporáneos como por posteriores investigadores. Este artículo trata de reconocer el valor de su obra y de situarla en el contexto concreto en que se desarrolló, explicando de dónde proceden los referentes de su arquitectura y comparándola con la atribuida influencia vienesa.

Palabras clave: Modernismo / arquitectura / Vicente Ferrer Pérez / Viena / *Jugendstil*.

Introducción

La escasa pero brillante obra del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez (1874; t. 1902; † 1960) ha sido considerada un ejemplo aislado de originalidad y singularidad creativa en el modernismo valenciano de las primeras décadas del siglo XX. Nacido en Játiva y titulado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, su obra es considerada un objeto exótico² dentro del entorno urbano del ensanche valenciano. Su actitud profesional se tildó de extravagante,³ su aportación a la renovación arquitectónica valenciana como “*un tardío intento de ligar la arquitectura valenciana a los avatares internacionales*”.⁴ De entre las influencias varias que se le han atribuido cabe destacar la de la Escuela de Glasgow⁵ la del futurismo italiano,⁶ la de los arquitectos austriacos Josef M. Olbrich,⁷ Jo-

seph Hoffmann y Otto Wagner e incluso la del innovador Adolf Loos.⁸

La notable novedad en la composición arquitectónica de dos de sus primeras obras en la primera década del siglo XX provocó entre sus contemporáneos y compañeros de profesión una falta de entendimiento y de aceptación. Ello desembocó, años más tarde, en que Ferrer se alejara de la actividad profesional libre de arquitecto y se dedicara a tareas públicas al servicio del catastro de Valencia. Una prueba de esta incompreensión la encontramos en el certamen de la Exposición Regional Valenciana (1909), convertida en 1910 en Exposición Nacional. Entre otros, compañeros suyos contemporáneos como los arquitectos Vicente Sancho Fuster o Francisco Almenar recibieron la invitación de participar en la construcción de varios pabellones.

¹ Fecha de recepción: 15-4-2010 / Fecha de aceptación: 2-6-2010.

² GIMÉNEZ, Emilio, 1989, p. 12.

³ GIMÉNEZ, Emilio, 1989, p. 12.

⁴ PORTACELLI ROIG, Manuel, 1984, p. 107.

⁵ VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, 2000, p. 36.

⁶ GARÍN ORTIZ, Felipe M^º, 1983, p. 152 y TABERNER; DAUKŠIS, 1996, p. 137.

⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23 y VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, 2000, p. 34.

⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p. 25.

nes de dicho certamen. Sin embargo, y a pesar de que su obra más conocida, la Casa Ferrer, fue seleccionada para la exposición de arquitectura de la Exposición Regional,⁹ el arquitecto fue curiosamente excluido de la invitación de proyectar alguno de los pabellones (Ferrer también propuso para la exposición un Proyecto para Taller de Industrias Artísticas, aunque no consta que fuera expuesto).

La figura de Vicente Ferrer Pérez, su capacidad creativa y la aportación al modernismo valenciano que su obra proporcionó no pueden ser entendidas sin tener una visión más global de lo que fue el modernismo arquitectónico europeo. Su obra, a pesar de lo comentado, tiene pocos antecedentes en el modernismo arquitectónico español. Ninguna de las atribuidas influencias nombradas anteriormente constituye una referencia clara, directa e inequívoca en su obra construida.

Las dos obras más innovadoras que construyó Ferrer durante sus primeros años de dedicación a la profesión fueron la Casa Ferrer¹⁰ (terminada en 1908) y los Cines Caro¹¹ (finalizados en 1910). Estas dos obras reflejan una evidente inspiración en la arquitectura del *Jugendstil* vienés.¹² Sin embargo, la referencia a Viena en la obra de Vicente Ferrer requiere de la explicación de varios matices para comprender su verdadera fuente originaria.

La innovación "sezessionista" de la Casa Ferrer

El padre de Vicente Ferrer le encargó en 1907 la construcción de un edificio de tres alturas y planta baja para su familia sobre un solar poligonal de

421,37 m² en chaflán.¹³ Su construcción finalizó en 1908. Ferrer encontró en ella su primera oportunidad, cinco años más tarde de haber concluido sus estudios, de plasmar su propia noción de arquitectura, sin las limitaciones impuestas por el gusto de un determinado cliente.

Los comentarios sobre esta obra aluden a diferentes fuentes de inspiración: D. Benito indica¹⁴ que Ferrer era conocedor de la arquitectura austriaca del momento y que "ateniéndose a este tipo de publicaciones (las austriacas) decidirá cambiar, durante el curso de las obras en 1908, el remate de la fachada principal sustituyendo el asta metálica por un pomo de rosas de cerámica, directamente tomado de los diseñados por Joseph Hoffmann en esas mismas fechas para decorar el vestíbulo de su Palacio Stoclet de Bruselas". Según E. Giménez¹⁵ en la brillante solución de esquina se puede apreciar claramente la influencia de Olbrich. También M. Portacelli¹⁶ mantiene que la Casa Ferrer presenta claras influencias de la obra de Olbrich, lo que "apunta a un sentido más profundo de la renovación arquitectónica". Según O. Bohigas,¹⁷ la Casa Ferrer es una obra ejemplar que plantea la introducción de la influencia de Glasgow, en concreto del tratamiento de los detalles de Charles Mackintosh. En su hipótesis estas influencias pueden haber llegado vía Viena a través de la Exposición sobre la Arquitectura de Mackintosh que se hizo en 1900 en el edificio de la Sezession. Otros¹⁸ lo definirán como un "edificio de viviendas adscrito al modernismo de la 'Sezession Vienesa'. (...) El cuidado por el diseño interior y la preocupación por las llamadas 'artes menores' está muy en la línea del momento. Se nota la influencia de Olbrich

⁹ VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, 2003, p. 253-255.

¹⁰ Archivo Administrativo Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1907, exp. Núm. 94.

¹¹ Archivo Administrativo Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1910, exp. Núm. 412.

¹² También afirmado por: PEÑÍN, Alberto, 1978, p. 59; VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, 2001, p. 34; y PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23; GARÍN ORTIZ, Felipe M^a, 1983, p. 152: "Edificio de Viviendas. Casa Ferrer".

¹³ Planos de la obra en: Archivo Administrativo Municipal de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1907, exp. Núm. 94. Plano desplegado de la fachada a color: Archivo de Vetges Tu i Mediterrània (Plano colección de María Galindo Romero, viuda del doctor Ferrer, hijo del arquitecto Vicente Ferrer. Publicado en: *El modernismo en la Comunidad Valenciana*. Catálogo de la Exposición (1997).

Sobre la descripción de la obra, consúltese: VEGAS, Fernando, 2000, p. 33-49; PEÑÍN, Alberto, 1978, p. 59; PÉREZ ROJAS, Javier, 1989; GARÍN ORTIZ, Felipe M^a, 1983, p. 152; BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p. 24; GIMÉNEZ, Emilio; LLORENS, Tomás, 1970, p. 64; PORTACELLI, Manuel, 1984, p. 107; BOHIGAS, Oriol, 1973, p. 172; NAVASCUÉS, Pedro, 1993, p. 662; TABERNER; DAUKŠIS, 1996 p. 137; BENITO, Daniel, 1982, p. 66-73; PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 178; VEGAS, Fernando, 2003; CONSORCI DE MUSEUS, 1997.

¹⁴ BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p. 24.

¹⁵ GIMÉNEZ, Emilio, 1972, p. 64.

¹⁶ PORTACELLI, Manuel, 1984, p. 107.

¹⁷ BOHIGAS, Oriol, 1973, p. 172.

¹⁸ TABERNER; DAUKŠIS, 1996.

y Mackintosh. En el edificio existen unos intentos estilísticos de investigación que parecen presentar el camino de los futuristas italianos y de las primeras obras abstractas".

Pedro Navascués¹⁹ define la Casa Ferrer como una obra inspirada en las fuentes documentales de las revistas austriacas, pero "sin dejar de ser una arquitectura desde y para Valencia, pues sería muy difícil de encontrar fuera del área mediterránea la festiva y aún barroca coronación de sus fachadas, y, desde luego, impensable en el ámbito austriaco". También indica que Ferrer refleja en esta obra su admiración por Otto Wagner, pero más especialmente por Josef M. Olbrich. También se ha relacionado con las investigaciones plásticas de las primeras obras abstractas y de los futuristas italianos, en lo que respecta a "el diseño de las rejas de hierro forjado con motivos abstractos y haces de rectas que confluyen en un punto, los juegos experimentales de los pavimentos hidráulicos diseñados por el mismo Ferrer, la disposición extraña y asimétrica de los volúmenes de las ménsulas de los balcones, etc."²⁰

Situada en la C/ Cirilo Amorós 29, esquina con C/ Pizarro, varias peculiaridades la distinguen de otras construcciones de la época:

La primera es su temprano "sezessionismo". Es ésta una de las primeras obras que muestran influencias de Viena en Valencia (la Casa Rocher, de Vicente Sancho, realizada en 1906 en la Gran Vía Marqués del Turia 15 puede ser considerada la pionera). Presentada al Ayuntamiento de Valencia en mayo de 1907, la obra muestra un abanico de referencias ornamentales al *Jugendstil* vienés, de ahí su atribuida adscripción al sezessionismo. En su fachada podemos encontrar el empleo de los motivos decorativos considerados como "típicamente sezessionistas": las coronas de laurel, las guirnaldas de flores y las consabidas cintas paralelas suspendidas colgadas de un roblón o de círculos concéntricos (llamadas triglifos; del griego, *tri*=tres, *glifo*=signo). Es necesario recordar que lo que se ha considerado en España como "de estilo sezessionista", las coronas de laurel y las guirnaldas de flores, tienen su origen en la Antigüedad romana y griega y fueron utilizados también durante el Renacimiento. Tanto las hojas de laurel como las de olivo era utilizadas por los griegos co-

mo un símbolo de la victoria, el triunfo y la gloria. Los cantantes, poetas y los héroes vencedores eran condecorados con una corona de laurel. Las guirnaldas de hojas, flores y frutos eran un motivo decorativo en los frisos y columnas muy habitual en los templos romanos. Posteriormente esta decoración pasó a formar parte de las construcciones profanas. En el Renacimiento se retomó este motivo más o menos variado. Durante el Modernismo se volvió a emplear de una forma más abstracta y simbólica.

La wagneriana cortina colgante

La segunda singularidad de la Casa Ferrer es el claro referente al principio wagneriano de la "cortina colgante". Detengámonos en el origen y definición de este concepto:

Crecido en la época de la industrialización²¹ e influenciado por Gottfried Semper, Otto Wagner intentó unir Técnica y Arte en la definición de *Die Moderne Baukunst* (el Arte de la Construcción Moderna). El *Prinzip der Bekleidung* (Principio del revestimiento), planteado por Gottfried Semper, constituyó una línea arquitectónica que defendió el origen textil de la pared, entendida ésta como un revestimiento ligero o cortina suspendida soportado por la estructura del edificio.

El repetido detalle ornamental de los triglifos supondría el elemento de fijación a la estructura de la superficie textil extendida. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la *Majolikahaus* de Otto Wagner, en la *Linken Wienzeile* 40 (1899), en Viena (Fig. 1). El dibujo cerámico en el muro de fachada insinúa un ligero paño textil o una cortina colgada terminado en forma cóncava. Los elementos de sujeción están constituidos por cabezas de león cercadas por anillos concéntricos, de los que cuelgan paralelamente tirantes que de nuevo hacen alusión a la sujeción de un cortinaje a una barra rígida. La "cortina colgante" sostenida por anillas es un manifiesto del principio semperiano del desarrollo de la fachada de arriba abajo:²²

Todo follaje, todo ornamento vegetal, lo mismo que los ornamentos tomados del mundo animal, debe desarrollarse desde el suelo hacia arriba. Sólo la cortina puede constituir una excepción, pero en la medida en que, en su ornamentación, debe dejar ver con claridad que la parte superior de un motivo ve-

¹⁹ NAVASCUÉS, Pedro, 1993, p. 662.

²⁰ GARÍN ORTIZ, Felipe M^º, 1983, p. 152; TABERNER; DAUKŠIS, 1996, p. 137.

²¹ Sobre Industria y Arquitectura en la Viena del siglo XIX, consúltese: WULZ, Fritz C., 1978, p. 338 y ss.

²² SEMPER, Gottfried, 1860, p. 72.



Fig. 1. Edificio de viviendas en la *Linken Wienzeile 40* (1899). A la derecha, el edificio de viviendas, también de Otto Wagner, en la *Linken Wienzeile 38* de Viena (1896).

getal vuelto hacia arriba está obligada a volverse en la dirección opuesta, hacia abajo, a causa de la influencia predominante de la fuerza de la gravedad.

A partir del mito semperiano del origen textil de la pared, entendida ésta como envoltura ligera que asume la función decorativa del edificio, deriva la arquitectura de Otto Wagner, y con ella la de sus discípulos, como una reflexión sobre la naturaleza de la relación entre revestimiento y construcción: las fachadas, que asumen la carga ornamental, son entendidas como elementos autónomos que se superponen a la estructura, como se pudiera hacer con una cortina sobre un bastidor. El núcleo constructivo (*Konstruktionkern*) de la obra arquitectónica es la estructura portante y la ligereza del paño de fachada lo evidencia. Sobre la "página gráfica"²³ que es la fachada, prendida de la estructura, se recortan sin marco los huecos de ventanas a modo de pequeñas incisiones geométricas, o como lo nombraría Semper, del "Hundimiento del Muro".²⁴

La forma cóncava de la fachada suspendida o "cortina colgante" de la Casa Ferrer queda enfatizada por las guirnaldas cerámicas vegetales que acompañan en su curvatura a la moldura de coronación del edificio (Fig. 2). Como Otto Wagner, y con él toda la cultura arquitectónica vienesa, Vicente Ferrer entiende el revestimiento como un elemento ligero que la estructura del edificio sus-

tenta, haciendo alusión a la distinción semperiana entre revestimiento y estructura. Los tres paños de fachada de la Casa Ferrer están suspendidos de puntos de anclaje en la parte superior, como haría una cortina textil.

Sin embargo, podemos observar que Vicente Ferrer no sigue al pie de la letra los principios compositivos de la Escuela de Otto Wagner y en ello se fundamenta uno de los motivos por los cuales ponemos en duda una relación directa de la obra de Vicente Ferrer con la arquitectura vienesa:

En el tratamiento de la planta baja del edificio encontramos una clara diferencia con respecto a las composiciones de la *Wagnerschule*. Otto Wagner invertía en sus obras la lógica clásica de composición basada en los principios de la gravedad: basamento pétreo y robusto sobre el que se sustenta el fuste del edificio rematado en su parte superior con un friso decorativo. Con intención de enfatizar la idea de fachada como paño suspendido de la estructura, Wagner planteaba una planta baja ligera y transparente, que asumía la función de bajo comercial, y que se materializaba mediante el vidrio y unas esbeltas columnillas de hierro (recordemos que el vidrio y el hierro fueron los dos materiales nuevos más aprovechados en el modernismo). De esta forma la fachada del edificio eludía su peso, escondiendo la función portante del basamento del edificio, ya que producía el

²³ FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto, 1999, p. 66.

²⁴ SEMPER, Gottfried, 1860.



Fig. 2. Casa Ferrer (1907-1908) en la C/ Cirilo Amorós 29, del arquitecto Vicente Ferrer Pérez.

efecto óptico de no descansar sobre el cristal, sino de estar colgado de la sobresaliente cornisa superior. Vicente Ferrer, a pesar de que asume la concepción del paño de fachada como un muro textil, no opta por la solución de base ligera acristalada. Curiosamente, opta por una planta baja de apariencia pétrea, rugosa y pesada, con una clara manifestación del reparto de cargas al terreno mediante arcos sesgados que sostienen los balcones (Fig. 3). ¿A qué se debe esta contradicción en la composición de la fachada de la Casa Ferrer respecto al principio wagneriano de la fachada ligera? La fachada de la planta baja es un reflejo directo del interior del pabellón de Alemania de Peter Behrens, construido para la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902, concretamente del interior de la sala de los genios alados, como ya apuntaron Pérez Rojas²⁵ y Fernando Vegas.²⁶ Puede haberse debido a la consulta de la revista alemana *Deutsche Kunst und Dekoration*, la cual publicó extensamente, entre abril y septiembre de 1902, el Pabellón Alemán de la Exposición de Turín, que Vicente Ferrer tenía a su disposición en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura en Barcelona, donde estudió.²⁷ Asimismo en 1903 se publicó el vestíbulo de la sección alemana de Peter Behrens, la sala central de la sección germánica de Hermann Billing y la sala



Fig. 3. Arcos y ménsulas portantes en la planta baja de la Casa Ferrer.

berlinesa de Bruno Möhning en *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino, 1902*.²⁸ Además del diseño de las ménsulas y los arcos de la planta baja, Ferrer recogió de este pabellón un detalle ornamental formado por un cuadrado de esquinas redondeadas (definidos ya en los planos a mano del primer proyecto presentado en 1907). No obstante, Ferrer simplificó la morfología de los arcos ses-

²⁵ PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, p. 176.

²⁶ VEGAS, Fernando, 2001, p. 36.

²⁷ BELSA I SOLER, Anna, 1983, p. 83-94.

²⁸ PICCA, Vittorio, 1903, p. 297, 296 y 299, respectivamente.

gados, sobre todo en la fachada de la calle Pizarro, eliminando volutas y otros resaltes que aparecen en el pabellón de Behrens.

Geometría y abstracción. Nuevos conceptos compositivos

La tercera peculiaridad de la Casa Ferrer es la entidad que tienen la línea y el plano en la definición de sus fachadas, un principio compositivo novedoso para su época, que se repetirá en los Cinematógrafos Caro. Lejos de formas voluptuosas y líneas curvas tipificadas del modernismo, Ferrer entiende los muros de fachada como planos perfectamente lisos y uniformes, que va contrastando con motivos simplificados o paneles cerámicos coloristas. En ellos inserta huecos sin molduras, con cantos en arista viva. En esta idea podemos reconocer también reminiscencias vienesas. El recorte limpio de un hueco sobre su muro alude a la definición de la fachada en las llamadas "obras de madurez"²⁹ de Otto Wagner: la superficie lisa horadada. Un claro ejemplo de ello lo constituye el edificio de viviendas *Majolikahaus* de Otto Wagner, aunque existen múltiples ejemplos en la arquitectura del *Jugendstil* vienes,³⁰ en ella los huecos de ventana quedan limpiamente recortados sobre el plano de fachada. La superficie lisa horadada del primer proyecto de la Casa Ferrer se modificó durante su ejecución, añadiendo a los vanos una decoración a base de paneles cerámicos de colores vivos. Quizás la radicalidad de la desnudez del hueco fue finalmente rechazada en pro de una arquitectura más colorista y artesanal.

Disgregación del volumen en planos y del plano, en líneas

Un cuarto aspecto interesante en la concepción de la fachada es el grado de abstracción que le introduce al edificio mediante la disgregación en tres paneles-alzados independientes que configuran el revestimiento del edificio. En vez de emplear esquinas redondeadas en el chaflán, como era habitual en las construcciones del ensanche,³¹ Vicente Ferrer opta por esquinas sesgadas, que

enfatan el concepto de tres planos discontinuos. La imagen exterior del edificio se manifiesta como tres grandes fachadas con propia autonomía. Las rasgadas en las esquinas, que son ventanas alargadas y estrechas para los baños, otorgan cierta independencia a cada uno de los planos mediante el contraste que produce su oscuridad frente a la claridad del paño desnudo de fachada. Esta idea de discontinuidad del alzado es potenciada por la diferencia de alturas entre los tres paños (véase el plano de los alzados desplegados del arquitecto, datado de 1907). De forma análoga, Ferrer resuelve el encuentro de su edificio con los lindantes interponiendo un plano estrecho de menor altura, a modo de franja que evita el contacto directo entre ellos. Este recurso también había sido utilizado por Otto Wagner en el encuentro de la *Majolikahaus* (Viena VI, *Linke Wienzeile* 40) con el edificio contiguo de recargado estilo neobarroco (Viena VI, *Linke Wienzeile* 42) y con su propio edificio de viviendas en la *Linke Wienzeile* 38. Este recurso es asimismo utilizado por Hubert Gessner, discípulo de Otto Wagner, en la *Arbeiterheim* (residencia para trabajadores) en Viena (1901-02).

Vicente Ferrer elige una solución de esquina abstracta y geométrica para el encuentro de los paños de fachada: es simplemente una línea. Ferrer retranquea unos pocos centímetros el estrecho plano de fachada que conforma el canto, terminándolo en arista viva, para definir una línea vertical que recorre la fachada en toda su altitud. La voluntad de marcar esta línea vertical está perfectamente expresada ya en los planos del primer proyecto de 1907. Esta línea vertical, arista de esquina, genera tensión frente a la masa representada por los muros densos y homogéneos de fachada, volviendo a jugar con los contrastes, gesto característico de su arquitectura.

Además de estos cuatro aspectos relacionados con la arquitectura vienesa, la modernidad de Vicente Ferrer también se ve reflejada en la evolución de la tipología edificatoria de la Casa Ferrer respecto a la tipología burguesa más común del ensanche valenciano. Sin renunciar a una entrada representativa, Ferrer anticipa la división del edificio por

²⁹ BERNABEI, Giancarlo, 1984.

³⁰ Por citar algunos ejercicios de los alumnos discípulos suyos de la *Wagnerschule* como el Proyecto de fachada para un Hotel de Mauriz Balzarek. Proyecto de Escuela (*Wagnerschule*, 1896) o el Proyecto de fachada en la *Wollzeile* de Hans Mayr (*Wagnerschule*, 1896).

³¹ Recurso muy utilizado en las construcciones del ensanche valenciano (1908, Antonio Martorell, edificio situado entre la calle Grabador Esteve y el antiguamente llamado Llano del Remedio [Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento. 1908. Ensanche. Exp. 59]; o el edificio de Ramón Lucini de 1908 [Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento. 1908. Ensanche. Exp. 132]).

plantas y el máximo aprovechamiento de la superficie, eliminando el portalón central y la planta de entresuelo.

La ornamentación turinesa de la Casa Ferrer

En cuanto a cuestiones ornamentales, hay que estudiar de dónde provienen los rasgos “sezessionistas” de la Casa Ferrer. Existen diversos motivos cuyo origen nos remite a la arquitectura de los pabellones de la Exposición de Arte Decorativo Moderno de Turín en 1902. El primero lo constituyen unas curvadas marquesinas, tristemente desaparecidas, que presentaba el edificio en sus tres alzados, creando un interesante juego de sombras lineales sobre la fachada.³² Conformadas por viguetas metálicas con cubrición transparente, trazaban la curva del arco de las ventanas de la segunda planta, enfatizándola, y su sombra dotaba al homogéneo plano de fachada de cierta profundidad. La concepción del decoro físicamente colgado de la fachada recuerda el empleo de elementos metálicos suspendidos en los edificios de Raimondo D’Aronco para la ya mencionada exposición, como sucede en el pabellón de Bellas Artes.

Aunque no sólo las marquesinas son elementos inspirados en la arquitectura turinesa de Raimondo D’Aronco. Otra alusión a la Exposición de Turín la encontramos en las bandas de azulejo cerámico con forma de damero clarooscuro, que alternan el color verde y el blanco, situadas entre los huecos de ventana y acompañando a las curvaturas que unen los triglifos. Este ornamento había sido utilizado también por D’Aronco en la entrada al *Padiglione delle Belle Arti* y en el *Chiosco per Gironali*³³ ambas en Turín (1902). Los motivos decorativos en los paños entre las ventanas y los triglifos de la Casa Ferrer, con discos concéntricos y cinco bandas, son exactamente iguales que las que hay entre las puertas del interior del *Palazzo Centrale* de D’Aronco. El damero cerámico como decoración de fachada se observa en varias obras del *Jugendstil* vienes: podemos citar la Casa Olbrich de Josef Maria Olbrich en Darmstadt; la Villa Gessner, de Hubert Gessner (1907) en la Sternwartestrasse 70, en Viena, o la Casa Moll II, de Joseph Hoffmann en la Wollergasse 1 (1906-07), en la misma ciudad.

³² Véase imagen en SIMÓ, Trinidad, 1973, p. 150.

³³ Publicado en *Memorie di un Architetto*. Volumen XII. Fascicolo VIII.

³⁴ Teatro Eslava: Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1908. Fomento. Policía Urbana. Exps. 298 y 299; Cinematógrafo en la calle Santa Isabel de Valencia: Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1912. Ensanche. Exp. 51; el Cine Ideal: Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1914. Ensanche. Exp. 224.

Otro detalle proveniente de la arquitectura vienesa, a través de D’Aronco, es el óculo ovalado que corona el edificio. Éste debe su razón de ser al remate del interior del Pabellón Central de la Ronda de Turín, aunque el diseño de los herrajes del óculo de Ferrer proviene de los dibujos de Joseph Hoffmann para la segunda edición de la revista *Ver Sacrum* que publicaba el grupo de la Sezession Vienesa, en septiembre de 1898.

En resumen, Ferrer concibe la fachada de la casa para su familia como un plano liso, uniforme que decora en puntos concretos mediante líneas y otros elementos de cierto tinte festivo. Recurre, para completar la ornamentación de la fachada, al efecto que producen cuerpos flotando sobre otros, como hizo Raimondo D’Aronco en sus pabellones turinenses. Sobre este plano los huecos se recortan con radicalidad. El color claro del plano de fachada recoge toda la luz, potenciando la oscuridad de los huecos, conseguida mediante el retranqueo de las ventanas respecto al plano principal de fachada y subrayado por la utilización de madera oscura para las carpinterías. Este juego de contrastes define la composición hueco-macizo en la fachada, referente incuestionable al tratamiento de los huecos de Otto Wagner y de la arquitectura vienesa.

La desconocida arquitectura de los Cinematógrafos Caro

En 1909, Ferrer recibe de manos de Nicolás Caro el encargo de proyectar dos cines gemelos y entre ambos una cafetería en la C/ Marqués de Caro núm. 2 (Fig. 4). Ferrer en este edificio utiliza un lenguaje personal y muy libre en comparación con otros cines o teatros de la época, como el Teatro Eslava de J. Cortina (1908) de estilo neoárabe, el pabellón desmontable destinado a Cinematógrafo del arquitecto Eugenio López, de fachada también neoárabe, el Cine Ideal del arquitecto Emilio Ferrer (1914) de fachada ecléctica, o el Teatro Olimpia (1914) de Vicente Rodríguez Martín con mezcla de elementos del neobarroco francés.³⁴

El infortunio que rodeó a esta obra no deja de sorprender. Posiblemente debido a su ubicación en una calle no muy concurrida de Valencia, alejada de zonas de tránsito, los Cinematógrafos Caro



Fig. 4. Imagen de la única fachada conservada de los Cinematógrafos Caro, convertidos en una dotación pública, C/ Marqués de Caro 2 de Valencia.

fueron en su época poco conocidos. Funcionaron como cinematógrafo mudo hasta 1934. Hasta hace poco se conservaba, en avanzado estado de deterioro, uno de los dos pabellones originales. Han desaparecido la cafetería y el acceso al conjunto. En 1934, el segundo pabellón fue transformado parcialmente (fundamentalmente la fachada principal) en Cine-Museo.

Sorprende la escasez de fuentes gráficas y de fotografías de la época que actualmente se conservan de este edificio, a pesar de su importancia como obra modernista valenciana por su grado de abstracción, su modernidad y su acercamiento al lenguaje vienés. Ha sido considerado *"uno de los*

ejemplos más interesantes del modernismo vienés existente en Valencia".³⁵

Como se observa en la documentación escrita, se atribuyen influencias dispares a este edificio: de Josef Maria Olbrich, por la decoración en fachada de hojas de castaño;³⁶ de Adolf Loos, por la desnudez de los muros;³⁷ de Joseph Hoffmann (por el tratamiento de los interiores);³⁸ a algunas obras de D'Aronco *"como el Proyecto del Pabellón Italiano de la Exposición de Turín de 1902, y el Pabellón Real"*³⁹ y, dentro del ámbito local valenciano, al Pabellón Hermanos Izquierdo de la Exposición Regional Valenciana de 1909, diseñado por el arquitecto valenciano Vicente Sancho.⁴⁰

Sin embargo, se ignoraban las referencias más directas que esta obra tiene. La correspondencia de los Cines Caro con ellas es tan fidedigna que se podría hablar incluso de ejercicios de mimesis, que justifica la relación con la arquitectura vienesa.⁴¹

Los dos pabellones destinados a proyecciones de los Cinematógrafos Caro toman como modelo únicamente el Cinematógrafo de la Exposición de Turín de 1902, del arquitecto italiano Raimondo D'Aronco.⁴² Para el diseño del café, proyectado entre los dos pabellones, Vicente Ferrer tomó como modelo el Quiosco Amido Banfi de la misma exposición, del arquitecto italiano Anibal Rigotti, alumno externo de la *Wagnerschule*. La similitud de la arquitectura de los Cines Caro con ambas obras es extraordinaria. Trataremos de ir descubriendo sus paralelismos detalladamente:

Contención ornamental versus organicismo

Tanto los dos pabellones de los Cines Caro como el único pabellón que conforma el Cinematógrafo de Turín, están constituidos por planos lisos y homogéneos, que generan una volumetría rotunda y clara. La semejanza formal de ambos cinematógrafos es absoluta. En ambos, la estricta geome-

³⁵ TABERNER; DAUKŠIS, 1996, p. 45.

³⁶ VEGAS, Fernando, 2003, p. 150; PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23.

³⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 2000, p. 25.

³⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1982, p. 70.

³⁹ PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23.

⁴⁰ VEGAS, Fernando, 2003, p. 150.

⁴¹ El primero en poner en relación la obra de Vicente Ferrer Pérez con la de la exposición de Turín fue PÉREZ ROJAS, Javier, 1982. En su artículo afirma que *"la obra de Vicente Ferrer es un secesionismo de textual procedencia turinesa, inspirado en D'Aronco y en el interior del pabellón alemán de Behrens"*. También corrobora esta procedencia VEGAS, Fernando, 2001 y posteriormente, de forma más extensa, en 2003.

⁴² Véase la tesis de diplomatura de TREFALT, Petra, 1997.

tría de los volúmenes y la claridad y uniformidad del revoco liso de los planos rectos se contraponen al cromatismo de la decoración vegetal en fachada. No obstante, la naturaleza no ondea flotante, orgánica y libre, como lo haría en el *Art Nouveau*, sino que está sometida y ceñida a la geometría impuesta por los trazos curvos y rectos que delimitan su área. La naturaleza colorida aparece como contrapunto a la rigidez de los planos geométricos y puros y, por medio del contraste, queda resaltada.

En ambos cinematógrafos (Valencia y Turín) la decoración de los pabellones está constituida por un conjunto de troncos sinusoidales que alcanzan dos rectángulos perfectos de hojas vegetales a ambos lados del acceso al pabellón (Fig. 5). Este motivo ornamental está directamente tomado del Café Birreria, del arquitecto italiano Anibal Rigotti de la Exposición de Turín, a su vez inspirado en el edificio de la Sezession de Olbrich. Dicho motivo ornamental se encuentra también en algunas obras *Jugendstil*, como en el edificio situado entre *Pfeilgasse* y *Lerchenfeldergasse*, en el Distrito VII de Viena. Era, además, un motivo ornamental muy habitual en las carátulas que enmarcaban los dibujos del *Jugendstil* Vienés, e incluso está dibujado en la portada del catálogo de la Exposición de Turín. Es curioso observar, en los planos originales del proyecto de Vicente Ferrer, que dibujó con bastante precisión la decoración interior de la sala de proyecciones. Ésta está compuesta por motivos vegetales geometrizados, como en las fachadas, que parecen formar troncos y un pentagrama ya utilizado por D'Aronco en el Cinematógrafo de Turín.

En el edificio italiano, los troncos sinusoidales siguen subiendo hasta alcanzar la "copa" que corona el paño central de fachada. El área que ocupa la vegetación geometrizada en esta zona queda acotada por los dos pilones que flanquean la entrada y por dos arcos de circunferencia no concéntricos. Estos arcos son la proyección en fachada de una circunferencia metálica que "flota" en el aire, es decir, aparece como un elemento ingrávido, cuyo único apoyo son dos puntos de soldadura en otros círculos metálicos que cuelgan de los pilones de fachada (efecto que utilizó Ferrer en las marquesinas de la Casa Ferrer, ya comentado). La superposición de una línea que flota en el aire sobre los volúmenes compactos del edificio, la cual proyecta su sombra lineal sobre el muro blanco, masivo, compacto, no hace sino resaltar los pares opuestos: línea-masa, ligereza-gravedad, delicadeza-rotundidad, como ya antes había hecho J. M.



Fig. 5. Arriba: Los Cinematógrafos Caro antes de la intervención. En los pilones que flanquean la entrada aún se pueden observar las huellas de los posibles falcados de algún elemento ornamental suspendido. Abajo: Postal de los Cinematógrafos de la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín (1902). El hecho de que la ventana que se encuentra en la fachada del edificio de Vicente Ferrer sea claramente un añadido posterior —compárese con los planos originales del proyecto— pone más en evidencia las semejanzas de este alzado con el del Cinematógrafo Moderno de Raimondo D'Aronco.

Olbrich en el edificio de la Sezession. Vicente Ferrer toma para sus cines el juego de contrastes de D'Aronco, pero además incluye en la fachada de los pabellones un calco directo del ornamento vegetal turinés.

Las referencias llegadas a Valencia de la mano de los pabellones turineses tienen su correspondencia en el *Jugendstil* vienés: los dos pilones que flanquean la entrada tienen su precedente directo en el Primer Proyecto para la Sezession Vienesa de J. M. Olbrich (1897), que fue publicado en la revista vienesa *Der Architekt*, en 1898. Es necesario comentar que la composición de la entrada flanqueada por pilones y la ornamentación vegetal encuadrada en una forma geométrica con sus troncos curvilíneos, no sólo la emplea D'Aronco en el Cinematógrafo Moderno de Turín, 1902, sino también, aunque con una composición mucho más compleja, en el Proyecto Ceradini. Asimismo

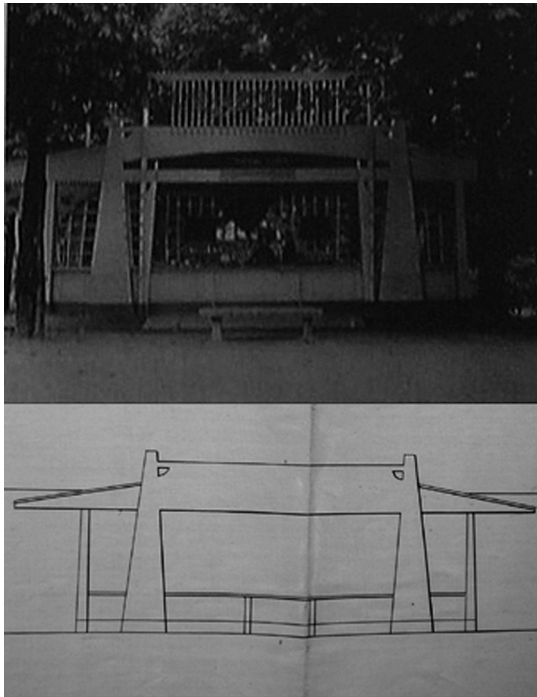


Fig. 6. Arriba: Imagen del Quiosco Amido Banfi proyectado por el arquitecto italiano Anibal Rigotti en la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno. Abajo: Alzado del café proyectado entre ambos pabellones (Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. Policía Urbana. Ensanche, 1910, exp. Núm. 412).

se pueden encontrar referencias a algún proyecto de la *Wagnerschule*, como el proyecto de Villa para un pintor de Marcel Kammerer, publicado en *Aus der Wagner Schule* en 1900, la Villa en Mödling de Karl von Ketter o la vivienda unifamiliar en Wien-Mauer del arquitecto Paul Roller, ambas publicadas en *Der Architekt* en 1901.

En el proyecto de D'Aronco los obeliscos truncados sobresalen respecto al plano principal de fachada y lo superan en altura. Estos pilones presentan círculos alineados. Del círculo mayor superior cuelgan aros metálicos soldados entre sí que proyectan sombras sobre la fachada formando un doble dibujo de líneas y palabras. Las letras "Cine-matógrafo Moderno" se desplazan sobre el pentagrama de líneas horizontales, cual notas musicales. Raimondo D'Aronco expresa aquí la, ya tantas veces comentada, relación entre el modernismo y la música.

Existe también en los Cines Caro la huella de unos posibles falcados de salientes metálicos a lo largo de los pilones de la fachada del pabellón. Que estos salientes hubieran sujetado en su origen algún elemento decorativo suspendido, debido a la falta

de fuentes gráficas, no puede sino permanecer como una suposición.

¿Un café en Turín o en Valencia?

El café de Vicente Ferrer proyectado entre los dos cines es también un proyecto de arquitectura blanca, simple y con finas líneas y curvas suaves. El contraste entre muro blanco y la zona acristalada vuelve a repetir el par de contrarios: vacío-lleño, masa-hueco que D'Aronco utiliza en su obra arquitectónica. También aquí dos obeliscos truncados flanquean la zona central del edificio y un muro blanco bajo a modo de zócalo define su parte inferior. A ambos lados tiene sendos cuerpos, de menor altura y cubierta ligeramente inclinada.

El proyecto de Ferrer es una mimesis del Quiosco Amido Banfi del arquitecto italiano Anibal Rigotti, alumno de Otto Wagner. Ferrer recoge para el diseño del Café en Valencia toda la plástica de la fachada turinesa (a excepción del remate superior del edificio). Tanto es así que incluso copia algún detalle ornamental secundario como son los agujeros, en forma de cuarto de circunferencia, de la parte superior de la fachada (Fig. 6).

Conclusiones

Vicente Ferrer recurre, tanto en la Casa Ferrer (1907-08) como en los Cinematográficos Caro (1910), al juego de oposiciones entre los volúmenes y las líneas. Su arquitectura está definida por el absorbente dominio de las masas, de lo sólido, frente a la ligereza de las líneas, haciendo alusión al mundo textil. La utilización de distintos materiales, el contraste del muro mate con el brillo de la cerámica, el rechazo de toda moldura encuadrando los vanos, la discontinuidad de los planos de fachada y la utilización de azulejos de colores brillantes frente a la opacidad del plano continuo de revoco blanco, son recursos que siguen poniendo de relieve la modernidad e innovación en la forma de proyectar de estas dos obras de Vicente Ferrer.

A pesar de no encontrarse en Valencia un referente anterior tan directamente relacionado con la obra de D'Aronco y con la de los arquitectos vieneses, Ferrer manifestó una plena madurez profesional, respaldada por el conocimiento profundo de lo que estaba aconteciendo en el ámbito arquitectónico en el resto de Europa. El conocimiento de los artistas austriacos y de la arquitectura de la Exposición de Turín de 1902 le proporcionó las pautas a seguir en el diseño global de sus edifi-

cios. Su obra no proviene, por tanto, como se ha intentado dar a entender, de una singular y única originalidad y como caso extraordinario y aislado de creatividad. Su obra tiene unos antecedentes perfectamente definidos, vagamente conocidos hasta ahora. Ciertamente es que las conexiones atribuidas a la obra de Vicente Ferrer con la arquitectura vienesa u escocesa no están mal encaminadas. Pero si la obra de Vicente Ferrer presenta ciertas similitudes, lejanas, con la Sezession Vienesa o la Escuela de Glasgow, no es sino porque estas influencias fueron transmitidas de la mano de los pabellones construidos para la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902. El hecho de que 1) el diseño exterior de la planta baja de la Casa Ferrer, así como varios detalles ornamentales de su fachada, hagan alusión al aspecto interior del Pabellón Alemán de Peter Behrens, 2) en las fachadas exterior e interior de la Casa Ferrer sean reproducidos múltiples detalles ornamentales del interior y del exterior del *Palazzo Centrale* de Raimondo D'Aronco, 3) las fidedignas referencias e incluso similitudes absolutas que presentan los Cinematógrafos Caro con el Cinematógrafo Moderno de Raimondo D'Aronco y 4) el Café proyectado por Vicente Ferrer entre los dos pabellones de proyección de los Cines Caro tenga la misma composición exterior y hasta algún detalle ornamental idéntico al Quiosco Amido Banfi proyectado por Anibal Rigotti, hacen suponer que Vicente Ferrer, al terminar su carrera en Barcelona en 1902, visitara personalmente la Exposición de Turín. Esta hipótesis se fundamenta en el demostrado conocimiento, preciso y minucioso, de la arquitectura de dicho certamen, pero no sólo de aquellos edificios más conocidos como el Pabellón de Bellas Artes o el Palacio Central (ambos de Raimondo D'Aronco) sino también de otros poco publicados en la época, como el Cinematógrafo de Turín, el Quiosco Amido Banfi y el Pabellón Japonés (Raimondo D'Aronco).

La clara adscripción de su obra a la arquitectura de Turín 1902 constata que su modernidad procedía de un conocimiento más al día del movimiento modernista europeo y de los acontecimientos culturales europeos. La relación directa con la Exposición Internacional de Arte Decorativo Moderno de Turín de 1902 ubica determinadamente la

obra de Ferrer en el contexto en el que surgió. Ferrer se adscribe al movimiento *Jugendstil* europeo llegado a España desde Italia. Esto pone en evidencia no sólo la constante actualidad por parte de Ferrer de los acontecimientos arquitectónicos relevantes en Europa, sino también la dimensión del alcance y la repercusión que tuvieron las Exposiciones de Arte y Arquitectura en el cambio del siglo XIX al siglo XX en nuestra geografía. Como ya indicó J. Pérez Rojas:⁴³

...una prova de què en un principi més que l'arquitectura de factura austríaca allò que influeix és l'Exposició en sí

El atribuido carácter extravagante de Vicente Ferrer debe haber escondido un alma inquieta, ávida de conocimientos, como lo demuestra su deseo de abarcar varias disciplinas académicas durante sus años de estudiante. Ferrer se encontró en Valencia con una sociedad burguesa ensimismada en construcciones eclécticas y modernismos híbridos. Encontró en el proyecto para el edificio de su familia una única oportunidad de llevar a la práctica sus pioneros principios arquitectónicos. Sin embargo, y a pesar de la brillantez de la obra, o precisamente por ello, no tuvo el reconocimiento como arquitecto que merecía. Vegas afirma⁴⁴ que la originalidad de esta obra no cuajó entre la burguesía valenciana, que la interpretaron como algo ajeno y extraño. Su lenguaje arquitectónico fue, según Trinidad Simó⁴⁵ demasiado "*lanzado*", demasiado "*definido*" y sobre todo demasiado "*nuevo*". Según Vegas⁴⁶ interpretado como algo importado del extranjero, sin utilizar iconos cercanos a la tradición valenciana ni siquiera conocidos por la sociedad burguesa. Otras visiones más optimistas dirán que la novedad de la obra de Ferrer ayudó a consolidar el modernismo en Valencia como "*estilo moderno*" y a fomentar el uso de la cerámica decorativa en las fronteras.⁴⁷ Es de destacar que, a pesar de que en 1909 únicamente había realizado dos obras de arquitectura: la Casa Ferrer y el proyecto de la Capilla de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario del Cabañal, de lenguaje dieciochesco (1907, encargo de su tío) fue nombrado Vocal Honorario del Comité Ejecutivo en la Exposición Regional Valenciana de 1909 y poco después recibió el encargo de los Cines Ca-

⁴³ PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23.

⁴⁴ VEGAS, Fernando, 2001, p. 36.

⁴⁵ SIMÓ, Trinidad, 1973, p.151.

⁴⁶ VEGAS, Fernando, 2000.

⁴⁷ PÉREZ ROJAS, Javier, 1989, p. 23.



Fig. 7. Vivienda en la Subida de la Ermita, 38, en Godella (Valencia), cuyo autor pudo ser el arquitecto Vicente Ferrer Pérez.

ro. D. Benito⁴⁸ especifica que si bien varios autores han resaltado que esta obra pasó inadvertida en su época, también tuvo apasionados defensores como Martínez Aloy, que en la *Geografía del Reino de Valencia*⁴⁹ la calificaba de ejemplo de las obras "más vacilantes del modernismo" valenciano. Posteriormente Ferrer se refugió en tareas administrativas. Tan sólo se le conoce un encargo más en Valencia, adscribiéndose, lejos de nuevos intentos revolucionarios, a las formas barrocas y neogriegas en la ampliación y modificación parcial de la fachada del Palacio de Calatayud (1913) en la C/ Horno de los Apóstoles 1.

En cualquier caso, y en contra de lo que se ha dicho, la obra no pasó tan desapercibida: algunos elementos de la obra de Vicente Ferrer fueron tomados como modelo en varias obras de arquitectos y maestros de obras valencianos. Tal es el caso de la vivienda situada en la C/ Libertad nº 116 y 118, del maestro de obras Vicente Cerdà,⁵⁰ del barrio del Cabanyal de Valencia, construida entre 1912 y 1913, cuyo remate de coronación es idéntico al de la Casa Ferrer. También su primo, Emilio Ferrer, recogió las formas de este antepecho en la

coronación de la vivienda situada en la calle Hospital nº 14 y 16 (1913).⁵¹ Asimismo, el motivo ornamental del año de construcción de la obra inscrito con letras de cerámica vidriada en la coronación del edificio⁵² será repetido en otros edificios de Valencia –como el edificio en la C/ Partida del Socorro de Manuel García Sierra (1908)⁵³ y el edificio en la C/ Libertad del Cabanyal del maestro de obras Vicente Cerdà (1912)–.⁵⁴

Existe además una leve referencia a alguna obra suya, poco conocida, en poblaciones cercanas a Valencia.⁵⁵ Es posible que sea el autor de la casa de campo de Vicente Ferrer en la Subida a la Ermita de Godella (Fig. 7), aunque las obras de Vicente Ferrer fuera de Valencia son un tema todavía por investigar.

La innovación arquitectónica que Ferrer introdujo en el modernismo valenciano continúa, hoy por hoy, sin ser valorada. Su acercamiento a la modernidad, su confianza en la geometría del proyecto y una apuesta por la entidad del plano y de la línea en las obras de arquitectura anticipaba las pautas dominantes en la arquitectura moderna del siglo XX. Mientras otros autores se divagaban en trazos curvos y mezcla de cuestiones ornamentales, las dos obras de Vicente Ferrer introdujeron, aunque todavía embrionario, un giro en la concepción del proyecto arquitectónico que pasaría desapercibido entre sus contemporáneos. El modernismo introducido en Valencia por Vicente Ferrer (y otros autores como Demetrio Ribes, Vicente Rodríguez y, de forma más difuminada, por Vicente Sancho) basaba sus principios compositivos en una inclinación hacia la geometrización de las fachadas, la simplificación volumétrica, la contención en el detalle ornamental y la disposición equilibrada de masas y demostró un intento consciente de innovación y de evolución arquitectónica respecto a la arquitectura histórica, dando como resultado una arquitectura más evolucionada, más racional y más "moderna".

En la actualidad, el único pabellón que se conservaba del conjunto de los Cines Caro, en avanzado

⁴⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1982, 2000.

⁴⁹ CARRERAS I CANDI, Francesc, 1925, p. 667 y nota 1213.

⁵⁰ Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1912. Policía Urbana. Exp. 9532.

⁵¹ Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1913. Policía Urbana. Exp. 11832 del Registro General.

⁵² SIMÓ, Trinidad, 1973, p. 149.

⁵³ Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1908. Ensanche. Exp. 10333 del Registro General.

⁵⁴ Archivo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. 1912. Policía Urbana. Exp. 9532 del Registro General.

⁵⁵ BENITO GOERLICH, Daniel, 1982.

estado de deterioro, ha sido demolido (a excepción de su fachada). En su lugar, se ha construido una dotación pública. Es denunciante que una obra del patrimonio valenciano que fue un referente de modernidad de la influencia de Viena en Valencia, con un gran interés arquitectónico e histórico, fuese y siga siendo ignorada y, como consecuencia, desaparezca gradualmente sin que nadie haga nada al respecto.

Bibliografía

- Belsa i Soler, Anna. *Viena. Introducció d'una estètica arquitectònica*. Memoria de Licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1983.
- Benito Goerlich, Daniel. "Aportaciones para el estudio de la personalidad artística del arquitecto valenciano Vicente Ferrer Pérez". En: *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, 1982.
- Benito Goerlich, Daniel. "Arquitectura y ciudad: Valencia en el siglo XX" En: Llopis, Amando; Daukšis, Sonia (dirs.). *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. Actas del Seminario realizado en el Centre Cultural La Beneficència. Valencia, 2000, p. 15-21.
- Bernabei, Giancarlo. *Otto Wagner*. Colección Estudiopaperback. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- Bohigas, Oriol. *Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
- Carreras i Candi, Francesc. *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona, 1925.
- Colegio Oficial de Arquitectos. *El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Centro de Servicios e Informes, 1984.
- Consorti de Museus. *El modernisme en la Comunitat Valenciana=El modernismo en la Comunidad Valenciana*. Exposición: Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1997.
- Fanelli, Giovanni; Gargiani, Roberto. *El principio del vestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Traducción, Juan Calatrava. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Garín Ortiz, Felipe M^º et al. *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1983.
- Giménez, Emilio; Llorens, Tomás, "La Imagen de la Ciudad". *Hogar y Arquitectura*. Madrid, enero-febrero de 1970.
- Giménez, Emilio. "La imatge de la ciutat. Vint anys després". *SAÓ Monografies 2*, El Modernisme al País Valencià. 1989.
- Llopis, Amando; Daukšis, Sonia (dirs.). *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. Actas del Seminario realizado en el Centre Cultural La Beneficència. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 2000.
- Navascués Palacio, Pedro. "Arquitectura en torno al 1900". En: *Summa Artis*, Vol. XXXV. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Navascués Palacio, Pedro. "Arquitectura española 1808-1914". En: *Summa Artis*, Vol. XXXV. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Peñín, Alberto. *Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia, 1978.
- Pérez Rojas, Javier. "L'exposició internacional de Torí. Secesió i obra de Vicent Ferrer". *SAÓ Monografies 2*, El Modernisme al País Valencià. 1989.
- Pérez Rojas, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- Picca, Vittorio. *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino, 1902*. Bergamo: Instituto Italiano d'arti grafiche, 1903.
- Portacelli Roig, Manuel. "Urbana, ecléctica, internacional (Notas sobre las arquitecturas del Ensanche)". En: AA.VV. *El ensanche de la ciudad de Valencia de 1884*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, Centro de Servicios e Informes, 1984.
- Semper, Gottfried. *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichende Baukunde*. Braunschweig, 1851.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Vol. 1. Frankfurt am Main, 1860. Vol. 2. Munich, 1863.
- Simó, Trinidad. *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. 1973.
- Taberner Pastor, Francisco; Daukšis Ortolá, Sonia (dirs.). *Conocer Valencia a través de su arquitectura*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- Trefalt, Petra. *Der Architekt Raimondo D'Aronco und der Einfluss Otto Wagners und seines Kreises* (El arquitecto Raimondo D'Aronco y la influencia de Otto Wagner y su círculo). *Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*. Wien, 1997.
- Vegas López-Manzanares, Fernando. *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*. Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2000.
- Vegas López-Manzanares, Fernando. "Análisis de la Obra de cuatro arquitectos en la Calle Cirilo Amorós". En: Llopis, Amando; Daukšis, Sonia (dirs.). *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. Actas del Seminario realizado en el Centre Cultural La Beneficència. Valencia, 2000.
- Vegas López-Manzanares, Fernando. *La arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*. Valencia: Editores Generales de la Construcción, 2003.
- Wulz, Fritz C. *Stadt in Veränderung. Eine Architekturpolitische Studie in Wien in den Jahren 1848-1934*. Band 1: Wien in den Jahren 1848 bis 1918. Dissertation, Institut für Gesellschaftsplanung-Städtebau, Architektursektion Technische Hochschule. Stockholm 1976. 3. Aufl. Stockholm, 1978.

