

# La imagen de Bizkaia

## Arquitectura y pintura en el Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia

*Dr. Javier González de Durana*

Director de la Sala de exposiciones Rekalde

*A Luis Díaz de Lezana*

El autor realiza un análisis del proyecto arquitectónico del nuevo Palacio de la Diputación Foral situado en la Gran Vía de Bilbao. Asimismo examina desde un prisma social, iconográfico y pictórico la decoración interna del mismo.

Bilboko Kale Nagusian dagoen Foru Aldundiaren jauregi berriaren proiektu arkitektonikoa aztertzen du egileak. Halaber, gizarte, ikonografia eta pinturaren ikuspuntutik aztertzen du barneko apaindura.

The author analyses the architectural design of the new *Palacio de la Diputación Foral* in the *Gran Vía*, Bilbao's main thoroughfare. The author also provides a social, iconographical and artistic view of the interior design of the *Palacio*.

## 1. La imagen de la arquitectura.

Tras múltiples tentativas fracasadas<sup>1</sup>, el año 1829 se iniciaron las obras de construcción de la Plaza Nueva de Bilbao, las cuales concluyeron definitivamente en 1851. Durante el proceso de edificación (1840), la Diputación de Bizkaia decidió adquirir la mayor parte del sector cuya fachada se orientaba hacia el Sur al objeto de instalar en esa zona su sede institucional, lo cual realizó en 1849. Menos de medio siglo después el organismo foral reconocía que el crecimiento administrativo experimentado le impedía desarrollar sus tareas con eficacia<sup>2</sup> en el edificio neoclásico diseñado (entre otros arquitectos<sup>3</sup>) por Antonio Echevarría y, en consecuencia, decidió adquirir unos terrenos en el área del Ensanche urbano -que se encontraba en una fase muy incipiente de desarrollo en aquel momento- para construir un inmueble al que trasladar sus cada vez más abundantes gestiones ejercidas por un número creciente de funcionarios.

Los casi 8.000 metros cuadrados que se proyectaron para el nuevo “palacio” foral contrastaban con los escasos 2.000 sobre los que hubo de trabajar la Diputación durante el medio siglo transcurrido en la Plaza Nueva. Esa multiplicación de espacio necesario, casi seis veces más suelo útil, era consecuencia del enorme desarrollo económico y social vivido por Bizkaia en tan corto lapso de tiempo, tanto más corto por cuanto, realmente, podríamos reducirlo a los quince años comprendidos entre 1875 y 1890, es decir, a los años correspondientes al comienzo de la industrialización del territorio.

### *Crecimiento social e institucional*

Si el final de la primera guerra carlista impulsó a la institución bizkaína a instalarse sin ambigüedades y definitivamente en Bilbao (de hecho, lo estaba desde el siglo XVIII, pero carecía de una sede oficial y plena, manteniendo en Gernika algunas funciones residuales), el final de la segunda guerra carlista dió lugar a las condiciones políticas necesarias para un crecimiento socio-económico regional que, al de poco tiempo, obligó al ente foral a abandonar el suelo de

---

<sup>1</sup> Sobre la historia del proceso de construcción de la Plaza Nueva de Bilbao, véase “La racionalidad de la arquitectura neoclásica bilbaína: soluciones para una ciudad ahogada”, de Alberto SANTANA EZQUERRA, en *Bilbao, Arte e Historia*, tomo I, pp. 253-288, Bilbao, 1990.

<sup>2</sup> El 1864 Juan E. DELMAS en su *Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya* (2ª edic, Bilbao, 1944, p. 61) calificó esta sede de la Plaza Nueva como “tan menguada en sus proporciones artísticas como poco cómoda y notable”, lo cual ya manifestaba una carencia de funcionalidad, a la vez que un deseo de una más importante imagen institucional.

<sup>3</sup> Un primer proyecto de Plaza Nueva en el mismo emplazamiento y trazas parecidas se debió a la mano de Agustín Humaran (1794-1805). Posteriormente (1821), Silvestre Pérez realizó otro diseño, sobre el cual se basó en gran medida Antonio Echevarría (1829). Finalmente, durante el proceso de construcción (1840) Antonio Goycochea introdujo modificaciones que dieron como resultado final el aspecto que actualmente la Plaza Nueva posee.

la villa medieval bilbaina y a asentarse en un territorio aún por configurar como ciudad, pero que, según el plan urbanístico aprobado poco tiempo antes, estaba destinado a convertirse en el centro de una nueva urbe que desahogaría las apretadas Siete Calles, sus angostos arrabales y la elevadísima densidad demográfica<sup>4</sup>; una ciudad moderna, en suma, de calles anchas y regulares, con amplios espacios públicos ajardinados, dotada de todos los servicios necesarios y socialmente bien estratificada (en sentido vertical, dentro de cada inmueble de pisos) y ordenada (en sentido horizontal, por calles y barrios)<sup>5</sup>, todo ello resultado de una pujante economía y unas inéditas relaciones sociales impuestas por gentes enriquecidas mediante el comercio, las finanzas y la industria siderúrgica y naval.

Tal incremento de necesidad de suelo para oficinas institucionales fue paralelo a otros aumentos que, de hecho, provocaron aquella necesidad. Tal vez el más significativo sea el referente al crecimiento demográfico. Bilbao en 1825 contaba con una población de 12.159 habitantes. En 1860 había alcanzado los 17.969 individuos. En 1887 llegó a las 50.734 personas y en 1897 había alcanzado la cifra de 74.093. En otras palabras, de 1840 a 1890 Bilbao cuadruplicó su población.

Contemplando la evolución de la población no sólo desde el caso de Bilbao, sino del conjunto de la comarca del Nervión, incluyendo las zonas mineras, industriales y residenciales, el área tenía en 1826 la cantidad de 27.566 habitantes y en 1843 sumó 31.631. En 1877 había alcanzado la cifra de 62.437, en 1887 tenía ya 109.010 personas y en 1897 llegó a totalizar 154.915 sujetos. Es decir, la comarca más dinámica de Bizkaia quintuplicó sus habitantes.

---

<sup>4</sup> Véanse al respecto, GIL Y FRESNO, J. *Higiene física y moral de Bilbao*, Bilbao, 1871. También, PALACIO, Alberto, *Higienización de Bilbao*, Bilbao, 1893, GALLASTEGUI, Galo, *La higiene en Bilbao*, Bilbao, 1902, y GOMEZ, Gumersindo, *Cómo se vive y se muere en Bilbao*, Bilbao, 1906.

<sup>5</sup> ALZOLA, Pablo, ACHUCARRO, Severino, y HOFFMEYER, Ernesto. *Memoria del proyecto de Ensanche de Bilbao*, Bilbao, 1878. Lo cierto es que tales objetivos sólo se alcanzaron muy parcialmente por las presiones de los propietarios del suelo sobre el que se desarrolló el Ensanche, los cuales actuaron con fuerza en búsqueda de la máxima rentabilidad de sus terrenos, lo que, en la práctica, dió lugar a calles de anchura poco generosa, alta densidad edificatoria y escasez de espacios abiertos. A ello hubo de sumarse con el tiempo la apertura de calles no previstas como Ledesma, Barraincúa, Diputación, Recacoeche y Arbieto, dividiendo por dos, e incluso por cuatro las manzanas de mayores dimensiones, al objeto de lograr un mayor aprovechamiento del suelo con edificios de fachada a la calle, aunque ello fuera a costa de crear, por el exterior, calles muy estrechas y, por el interior, patios muy reducidos. Sobre esta cuestión véase *Relación de calles particulares abiertas en el Ensanche*, Sec. 5ª, leg. 600, nº 5, Archivo Municipal de Bilbao. Sobre el Ensanche de Bilbao, en general, véase *La formación de una ciudad industrial. El despegue urbano de Bilbao*, de Luis Vicente GARCIA MERINO, ed. HAEE/IVAP, Oñati, 1987, en particular el epígrafe I “El Ensanche” (pp. 665-703) incluido en capítulo VII: “El despegue urbano”, pp. 655-734. así como el artículo “El Bilbao de la industrialización: una ciudad para una élite”, de Jesús ARPAL y Agustín MINONDO, en revista *SALIOAK*, nº 2, Bilbao, 1978, pp. 31-68

En otro orden, la producción del mineral de hierro, base de la prosperidad de Bizkaia, pasó de 432.000 toneladas en 1876 a ser 4.740.000 en 1890, esto es, se multiplicó por 11 veces. Por último, los beneficios acumulables por la exportación de mineral pasaron de casi 5 millones de pesetas a ser 300 millones de pesetas en 1890, multiplicándose por 60.

*El proceso de búsqueda de terrenos.*

En estas circunstancias el traslado a una nueva sede resultaba inevitable, y por ello, en una “*instancia*” del 26 de abril de 1883, firmada por los diputados Ildelfonso Urizar, Luis Urralburu, Angel Uría, Liborio Sarachaga y Alejandro Zárraga, se decía que

*“es de todo punto indispensable que la Corporación Provincial disponga de un edificio digno de su importancia, donde puedan establecerse con desahogo todas sus oficinas y dependencias”.*

En consecuencia, el organismo foral acometió durante los años 80 la tarea de buscar un nuevo emplazamiento para una nueva sede. Lo primero era localizar el emplazamiento idóneo que por la baratura de los terrenos, aunque al final también se adujeran un tanto retóricamente razones de desarrollo futuro, estaría ubicado en el Ensanche. La decisión de instalarse en el Ensanche no estuvo en principio motivada tanto por razones de proyección futura de la zona, por impulso urbanizador o por identificación ideológica con que el nuevo Bilbao representaba, como por motivos presupuestarios. En un “*informe-memoria*” hecho público el 15 de abril de 1885 sobre las diferentes ofertas de terrenos que la Diputación había recibido para la construcción de la nueva sede, se dice “*que dentro del casco antiguo no existe solar alguno para su emplazamiento, aparte de la valía de los terrenos*”, y que por ello la Diputación “*se fijó indispensablemente en el ensanche de la Villa, donde al presente aquellos son relativamente económicos*”<sup>6</sup>.

Existió una primera infructuosa solicitud pública de solares que, tras cuatro años de titubeos y negociaciones, concluyó con una adquisición de unos terrenos propiedad de la familia Zabálburu, frente a los jardines de Albía, a quienes

---

<sup>6</sup> Tras hacer pública una solicitud de oferta de terrenos el 10 de junio de 1883, se presentaron a la Diputación los siguientes solares: (a) la parte alta de la manzana rodeada por las calles Colón de Larreategui, Plaza del Mercado e Ibañez de Bilbao, propiedad de Fernando Mieg y Ramón Sopelana, con una superficie total de 1.661,46 m<sup>2</sup> a razón de 128 pts/m<sup>2</sup>; y (b) diversos solares no agrupados, aunque cercanos entre sí, en la parte alta de la manzana rodeada por las calles Gran Vía, Astarloa y Colón de Larreategui, propiedad de Federico Solaegui, a diferente precio cada solar en función de su emplazamiento, entre las 966 y las 12880 pts/m<sup>2</sup>.

Ninguna de las dos ofertas satisfizo a los diputados integrantes de la Comisión constituida al efecto, lo cual no debe extrañar, dado lo poco significativo de tales emplazamientos.

la Diputación se dirigió el 18 de diciembre de 1884 con el propósito de animarles a la venta<sup>7</sup>. Los Zabálburu, que en 1892 era los segundos mayores propietarios de rentas brutas de urbana en Bilbao<sup>8</sup>, tras algunos regateos iniciales, aceptaron vender si bien posteriormente provocaron la rescisión del contrato, frustrando esta iniciativa foral. Debe aclararse que, en estos momentos y desde 1881, Fernando Zabálburu era concejal conservador monárquico<sup>9</sup> en el Ayuntamiento de Bilbao, y que los integrantes de la Comisión que se dirigió a dicha familia para proponer la compra de los solares estaba integrada, asimismo, por una mayoría conservadora del mismo signo (Pablo Alzola, Uría, Sarachaga y Zárraga) junto a una minoría carlista (Urizar y Urralburu)<sup>10</sup>. También es interesante consignar que, tras la renuncia a la utilización de estos terrenos, la Comisión de la Diputación que gestionó la anulación del contrato, sin ocasionarles perjuicios, pero reprochando a los Zabálburu unas pretensiones excesivas que limitaban la capacidad de actuación en el solar de la institu-

---

<sup>7</sup> Se trataba de la manzana rodeada por las calles Gran Vía, Colón de Larreátegui, Berástegui y Alameda de Mazarredo. La primera respuesta afirmativa de los Zabálburu se produjo el 7 de enero de 1885, fijando el precio en 100 pts./m<sup>2</sup>. Tras un regateo, que culminó en la oferta definitiva de 90 pts./m<sup>2</sup>, la Diputación adquirió el terreno.

Curiosamente, a raíz de los tratos de la Diputación con la familia Zabálburu, el 28 de mayo de 1885 se presentó una tercera, espontánea y, desde luego, tardía oferta de terrenos hecha por Lucila de Arana y Goiri, quien presentó la manzana comprendida entre las calles Alameda de Mazarredo, San Vicente, Arbolancha y jardines de Albia, con una superficie de 2.080 m<sup>2</sup> y al precio de 78 pts./m<sup>2</sup>. A pesar de lo magnífico del solar y lo económico del precio, la oferta no fue tenida en consideración al haberse cerrado en ese momento el trato con los Zabálburu.

<sup>8</sup> *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo (Economía, población y ciudad)*, AAVV, ed. Fundación BBV, Bilbao, 1995, p. 403, tabla 4.12.

<sup>9</sup> En realidad los partidos liberal y conservador no existieron como tales en Bilbao hasta 1910. Paradójicamente, las fuerzas vizcaínas más cercanas a Cánovas, es decir, los “conservadores monárquicos”, en Bizkaia se autodenominaban “Unión Liberal”, los cuales hasta 1910 ejercieron un fortísimo poder sobre la vida política provincial no por hallarse encuadrados en un partido organizado, sino por la compra directa de los votos, fórmula en la que se mezclaban la necesidad económica de quien vendía su voto, el caciquismo manipulador de urnas y el clientelismo laboral. Esa corrupción electoral era practicada intensamente por industriales como Víctor Chávarri, Martínez Rodas, Aznar, Gandarias y otros a quienes popularmente se les conocía como *La Piña*. A partir de 1905, con Maura, esa prevalencia de los industriales políticos y sus métodos fue desterrada a causa de las críticas de algunos notables (Alzola, Ybarra, Bergé, Victoria de Lecea...) a los que repugnaba la corrupción electoral a pesar de que beneficiara a su grupo. A efectos de clarificar la terminología, denominaremos “conservadores monárquicos” a este grupo político bajo cuya dominante gestión pública se realizaron todas las obras arquitectónicas y artísticas de la Diputación a las que vamos a aludir en este trabajo, no olvidando la existencias de otras fuerzas conservadoras o tradicionalistas que no eran, precisamente, “dinásticas”, como por ejemplo, los carlistas, los católicos independientes, los fueristas, etc.

<sup>10</sup> Para la identificación política de los integrantes de las corporaciones municipales bilbaínas y las comisiones provinciales en la Diputación durante estos años, véase *Política Nacional en Vizcaya. De la Restauración a la República*, de Javier de YBARRA Y BERGÉ, prólogo de Rafael Sánchez Mazas, ed. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1948.

ción bizkaína como compradora, estaba integrada asimismo por diputados conservadores monárquicos (Alzola, Uría y Fernando Landecho)<sup>11</sup>. Por cierto que dos Fernandos, Zabálburu y Landecho, habían coincidido como concejales del mismo bando en el consistorio bilbaíno formado en mayo de 1881. Landecho era, además, el vigesimo noveno mayor propietario de rentas brutas de urbana en Bilbao y su hermano Luis era el vigesimo primer propietario. Entre ambas rentas familiares superaban los beneficios alcanzados por la propietaria de terrenos más importante existente en 1892, D<sup>a</sup> Casilda Iturrizar, Vda. de Epalza. Los intereses de las familias Zabálburu y Landecho, como rentistas y propietarias de suelo y urbano en el Ensanche eras coincidentes y, por tanto, ambas se respaldaban política y económicamente.

Tras ese primer fracaso, la Diputación hizo una segunda solicitud pública de terrenos por acuerdo adoptado en la Sesión 15<sup>a</sup> del 20 de diciembre de 1889.

Los solares finalmente elegidos se adquirieron el 7 de febrero de 1890 a la “Sociedad Terrenos y Construcciones”, cuyo presidente era Alfredo Echevarría, vendiéndose 2.279 m<sup>2</sup> al precio total de 469.656,32 pts. esto es, a 206,08 pts. el m<sup>2</sup>, un precio equilibrado si lo comparamos con las otras ofertas recibidas, y también, es preciso reconocerlo, el mejor ubicado para el objetivo institucional que se perseguía<sup>12</sup>.

Esta “Sociedad de Terrenos y Construcciones” era una empresa constituida en Bilbao por escritura pública el 25 de enero de 1890, siendo sus tres socios

---

<sup>11</sup> Los terrenos adquiridos a la familia Zabálburu, “*al entender de algunos diputados*”, se vió que no reunían “*las condiciones idóneas para el objetivo planteado*”. Respecto a esta rescisión contractual, véanse las Actas de la Sesión 6<sup>a</sup> (9-mayo-1889), la 7<sup>a</sup> (22-noviembre-1889) y la 14<sup>a</sup> (18-diciembre-1889). El intento de construir aquí la sede nueva fue tan lejos como para, incluso, redactar un “*Programa del Concurso para Proyecto de Palacio de la Diputación de Vizcaya*”, con veintidós artículos.

<sup>12</sup> El “Informe relativo a la adquisición del solar para Palacio de la Diputación”, presentado en la Sesión 17<sup>a</sup> (7-febrero-1890), reconoce que aunque “hay otras propuestas que resultarían más económicas... debe aceptarse esta oferta con preferencia a todas las otras; pues de hacerlo así, el nuevo edificio se hallará situado en la Gran Vía de López de Haro, que es hoy, y será, con mayor motivo, más adelante, la gran arteria y calle principal del Ensanche, y, por lo tanto, la más propia para un edificio de la importancia del nuevo Palacio que se trata de edificar”. Las otras ofertas recibidas fueron: (a) la zona baja de la manzana comprendida entre las calles Ibañez de Bilbao, Alameda de Mazarredo y Henao, propiedad de Leandro John, de 1.524 m<sup>2</sup>, a unas 218'96 pts/m<sup>2</sup>; (b) la esquina entre las calles Henao (impares) y Heros (pares), de 3.488 m<sup>2</sup>, a unas 54'75 pts/m<sup>2</sup>; (c) la zona alta de la manzana entre Colón de Larreátegui, Plaza del Mercado-Ibañez de Bilbao, ya ofertado en la primera ocasión, propiedad ahora de Manuel Ortíz Saínz, de 2.572 m<sup>2</sup>, a 217'67 pts/m<sup>2</sup> (espectacular incremento de un 70% en el valor del m<sup>2</sup> de este solar en tan sólo siete años); y (d) una doble oferta hecha por Alfredo Echevarría, en nombre de la “Sociedad de Terrenos y Construcciones”, consistente en la manzana orientada a la Gran Vía, que hoy es el Palacio Foral, de 2.279 m<sup>2</sup>, a 206'08 pts/m<sup>2</sup>, y en la manzana trasera orientada a la calle Rodríguez Arias, de 1.900 m<sup>2</sup>, a 103'04 pts/m<sup>2</sup>. Sobre la especulación del suelo urbano bilbaíno en este momento véase *La cuestión del Ensanche de Bilbao. Artículos del Sr. X en contestación al Sr. Exoristo*, de Pablo ALZOLA, Bilbao, 1893, así como la revie de artículos “Marcha de las edificaciones del Ensanche”, en la Revista BILBAO, nº 24 a 28, 1895, de Enrique EPALZA.

integrantes Alfredo Echevarría, Juan Gurtubay y Jose M<sup>a</sup> Smith. Restituto de Goyoaga, como gerente de la Sociedad, se encargó de formalizar posteriormente los tratos con la Diputación. Por si la fecha de constitución de la empresa, tan sólo treinta y seis días después de que se decidiera la segunda solicitud pública de terrenos, no dejara bien a las claras que el objetivo empresarial era, precisamente, satisfacer esa solicitud de la Diputación, el artículo 2º de sus Estatutos se encargaba de revelar que “*el objeto principal de la Sociedad es la venta de los terrenos de Arbieta...*”. A pesar de que Juan Gurtubay, como individuo particular, era en 1892 el quinto mayor propietario de rentas urbanas en Bilbao y que de esta Sociedad era la segunda mayor propietaria de rentas rústicas de Bilbao, quedaba claro cuál era su objeto empresarial más importante.

Nada indica que hubiera un trato de favor hacia esta empresa, pues en el marco de la solicitud realizada y las ofertas recibidas, su solar era el mejor y su precio no resultaba el más caro. Tampoco se han encontrado evidencias de que se antepusiera el interés privado al interés público, ni intereses económicos comunes entre los socios de la empresa ofertante y los diputados de la Comisión de Fomento encargada de la gestión, integrada por los diputados Angel Uría, Fernando Landecho y Jose M<sup>a</sup> Gortázar<sup>13</sup>. Sin embargo, es curioso constatar determinadas coincidencias políticas. Por el partido conservador monárquico, en las elecciones de mayo de 1885, Alfredo Echevarría había sido elegido concejal de Bilbao, en cuyo Ayuntamiento coincidió con Jose M<sup>a</sup> Smith, votado como “católico independiente” en las elecciones municipales de mayo de 1883. Restituto Goyoaga, por su parte, resultó elegido diputado conservador monárquico por Marquina en las elecciones provinciales de septiembre de 1884. En la Comisión encargada de la cuestión de la adquisición del terreno, Uría era conservador monárquico, Landecho también -recuérdese que había coincidido con Zabálburu como concejal de Bilbao en la corporación formada en 1881- y Gortázar igualmente.

¿Revela ello una simple coincidencia en las ideas políticas y en los negocios por parte de estas personas o habría que ver otras intenciones? De lo que no cabe duda es que esta fase fue llevada adelante, con connivencias o sin ellas, por políticos y empresarios de ideología conservadora monárquica y en algunos casos con interés en la explotación urbana de los terrenos que poseían.

### *El arquitecto y el proyecto elegidos.*

Consumada la compra, en la Sesión 20<sup>a</sup>, del 26 de febrero de 1890, se presentaron a los Diputados las Bases para el “*Concurso de ante-proyectos para*

---

<sup>13</sup> Su pariente Manuel M<sup>a</sup> Gortázar era el vigésimo mayor propietario de rentas urbanas de Bilbao en 1892.

*Palacio*<sup>14</sup>, cuyo diseño sería elegido, en calidad de Jurado, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El concurso estaba abierto a la participación de los arquitectos españoles, según su artículo 1º, y durante la discusión previa a la votación un diputado propuso se modificara ese artículo al objeto de restringir el concurso a los profesionales vasco-navarros,

*“a lo que contestaron los Sres. Alzola y Areyzaga que ellos por lo contrario lo ampliarían, a ser posible, no sólo a los arquitectos españoles, sino aún a los extranjeros que quisieran tomar parte en él”.*

En respuesta a la convocatoria se presentaron veintiún proyectos bajo lema, pero la centenaria institución académica, por la rigurosa aplicación que hizo de las Bases Técnicas de la convocatoria, no vió con claridad ningún trabajo como merecedor del encargo. A cambio, recomendó los nombres de siete de los concursantes que, a su juicio, reunían los mayores méritos, ofreciendo así la posibilidad de elegir la Diputación uno de ellos, bien con otro proyecto distinto o con el mismo que hubiera presentado al concurso tras introducir modificaciones, bien o convocando entre ellos un concurso restringido<sup>15</sup>.

Finalmente, en la Sesión 22ª, del 29 de diciembre de 1890, la Comisión especial nombrada para entender en lo concerniente al concurso de ante-proyectos, integrada por Pablo Alzola, como Presidente de la Diputación, Angel Uría, Cosme Palacio y Fernando Landecho, presentó un informe en el que analizaba la decisión de la Real Academia y proponía no convocar un segundo concurso entre los siete recomendados, sino nombrar directamente a uno de ellos mediante votación secreta entre los Diputados. Así se aceptó y, de resultas de la votación, fue elegido el proyecto que llevaba por lema *Burnia* y cuyo autor era Luis Aladrén, profesional afincado en San Sebastián. Nada induce a pensar en una previa preferencia foral hacia este arquitecto, pero cabe suponer que fuera visto como uno de los candidatos más idóneos al acumular en su persona la experiencia de la realización de los dos últimos grandes equipamientos públicos en el País Vasco por aquel entonces: el brillante Casino de San Sebastián (inaugurado en 1887) y la reconstrucción interior del Palacio de la Diputación de Gipuzkoa (entre 1887 y 1890); el que uno de estos encargos fuera, precisamente, la sede institucional de una Diputación convertía a Aladrén, en efecto, en un candidato potencialmente preferido.

Al trasladar a la Real Academia la carga de la decisión, los diputados bizkainos se libraban de las presiones directas que pudieran ejercer sobre ellos los arquitectos, locales o foráneos, conocidos o desconocidos. Si *Burnia* mereció

---

<sup>14</sup> Colaboraron técnicamente en la redacción de estas Bases el arquitecto Severino Achúcarro y el ingeniero de caminos, canales y puertos Jose Luis Torres-Vildósola

<sup>15</sup> Véase su dictamen, recogido en la Sesión 21ª del 17 de diciembre de 1890.



el apoyo de seis diputados, el trabajo presentado bajo el lema *Jaun Zuría* recibió la adhesión de cuatro, en tanto *Aurrera (a)* obtuvo los dos restantes votos.

Hubiera o no preferencia hacia él, Aladrén quiso hacer notar a los diputados su participación en el concurso mediante el párrafo final de su “Memoria” en el que aseguraba, a propósito de la brevedad del tiempo dado a los concursantes para presentar sus trabajos, que

*“la práctica y conocimiento que en esta clase de edificios hemos adquirido podrían servir de garantía para asegurar con más tiempo y espacio la obtención de una obra más perfecta, si el lema que distingue este trabajo no velara la modesta personalidad de su autor”.*

Más descarado fue el comportamiento del notable arquitecto Alberto de Palacio, otro de los participantes<sup>16</sup>, quien a través de una excusa banal (quería plantear un recurso contencioso y pretendía saber las causas por las que la Academia desestimó su proyecto en primera instancia, aunque su propuesta se encontraba entre las siete pre-seleccionadas) comunicó su participación bajo el lema *Euskaldun-bat*, lo que hizo a la Comisión lamentar que hubiera “*quebrantado el secreto de su lema antes de que haya recaído el fallo definitivo*”.

#### *Los ante-proyectos presentados.*

Tras hacerse público el fallo en favor del ante-proyecto *Burnia*, los restantes arquitectos fueron solicitando a la Diputación les devolviera los materiales (planos y textos) presentados al Concurso. Es por ello que en los archivos forales actualmente no se conserva este precioso material. Aún así, se guardan las “memorias” de los dos ante-proyectos que, tras sucesivas eliminaciones, se disputaron el triunfo<sup>17</sup>. Ellas nos ayudan a hacernos una idea de por dónde dirigieron sus pasos los arquitectos que aspiraron a ser autores del que se planteaba como más importante edificio público de Bizkaia de todos los tiempos transcurridos hasta ese momento.

Gracias a las solicitudes de devolución sabemos también los nombres de algunos de los arquitectos que se presentaron al concurso. A continuación se ofrece una lista con todos los lemas, indicándose su autor en los casos conoci-

<sup>16</sup> Ningún historiador de los que se han aproximado a la obra de Alberto de Palacio ha mencionado su participación en este concurso de ante-proyectos. Dentro de las últimas aportaciones sobre Palacios véase: “Puente Vizcaya” 1893-1993. La construcción de una leyenda” de Alberto SANTANA EZQUERRA, así como “En la encrucijada de dos siglos. Alberto de Palacio, un arquitecto de Bilbao”, de Merche LÓPEZ, ambos publicados en el volumen *Bizkaia Zubiaren Mendeurrena. Cien Años del Puente Bizkaia*, ed. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1993.

<sup>17</sup> Se conserva también la “memoria” del ante-proyecto *Batuzarra*, acusadamente historicista y políticamente tendencioso al halago, pero no entraremos a comentarlo por ser de escaso interés y a pesar de ser uno de los siete pre-seleccionados por la Real Academia.

dos y/o sus ciudades de procedencia. Dado que los conocidos lo son por la constancia de sus cartas peticionarias de los ante-proyectos remitidos desde ciudades distantes del País Vasco, cabe suponer que los no conocidos lo son porque no remitieron carta alguna, significando esto que, por su vecindad en Bilbao o el País Vasco, debieron de pasar personalmente por la Diputación a entregar y recoger sus trabajos.

Los lemas presentados fueron los siguientes, figurando en negrita los que resultaron pre-seleccionados por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando:

ARS .....	José Grases Riera <sup>18</sup> (Barcelona)
OMEGA .....	¿? (Madrid)
IBAIZABAL .....	
AURRERA (a) .....	Félix Navarro Pérez (Zaragoza)
NOTATIO NATURAE PEPERIT ARTEM	
BEGOÑA (a) .....	Julio Martínez Zapata (Madrid)
BEGOÑA (b) .....	
AURRERA (b) .....	
BURNIA .....	Luis Aladrén (San Sebastián)
AURRESCU .....	
INVICTA .....	¿? (Granada)
NERVION .....	¿? (Valladolid)
JAUN ZURIA .....	Cayetano Buigas (Barcelona)
GUERNICA .....	
BONA-FIDE .....	Vicente García Cabrera (Madrid)
EUSKALDUN-BAT .....	Alberto de Palacio (Bilbao)
LOPEZ DE HARO .....	
AITOR .....	
COLON .....	
BATUZARRA .....	Ubaldo Iranzo (Barcelona)
TRIANO .....	Francisco Reynals (Madrid).

También se presentaron, aunque no se ha podido descubrir bajo cuál lema de los relacionados, los arquitectos Adolfo Morales de los Ríos (San Sebastián), colaborador habitual hasta entonces de Luis Aladrén, Pascual de la Calle (Barcelona) y Ricardo Montano (Madrid).

Como se puede comprobar, se dió mucho nombre local, probablemente buscando la complicidad del paisanismo, cuando no de la ideología, como demuestran los lemas *Aitor*, *Guernica*, *Aurrescu*, *Aurrera* (dos veces), *Euskaldun-bat* y el inevitable *Jaun Zuría*.

---

<sup>18</sup> Muy poco se sabe de José Grases, salvo que obtuvo el título de arquitecto el 11 de febrero de 1878, el mismo día que su compañero Antonio Gaudí.

*Los dos ante-proyectos finalistas.*

Bajo el lema *Jaun Zuría* se encontraba un ardiente defensor del funcionalismo arquitectónico. El catalán Gaietà Buigas no se privó en su “introducción” de halagar al ente foral bizkaíno, elogiando su “*esclarecido patriotismo*” y el celo con que cuidaba los intereses de Bizkaia “logrando, a pesar de los dolorosos contratiempos por ella sufridos en nuestros días, aminorar los efectos de la excesiva y viciosa centralización actual”. Tras una tan correcta presentación “política”, Buigas describió su “estilo arquitectónico” de la siguiente manera:

*“Al hacer el proyecto he procurado, con la distribución, construcción y decoración, la más cumplida satisfacción de lo útil, sólido e ideal rechazando en absoluto la prioridad de ninguna de ellas. He compuesto el edificio abarcando, a la vez, las plantas y alzados, esto es, la estructura y organismo interior y la forma exterior.*

*No ha entrado en mí satisfacer el gusto y capricho del público con perjuicio de los derechos del arte o falseando sus principios.*

*No me ha halagado el gusto de hacer nuevo, como tampoco ir a buscar a otras regiones, a otros tiempos formas que no se adaptan a nuestra civilización sin responder a nuestros materiales, lo cual da por resultado, la mayoría de las veces, un edificio Griego o Romano, Árabe o Gótico. He aspirado en la composición legar a las futuras generaciones una página de nuestra época, sometiéndome a los adelantos, usos y costumbres de la misma, a las circunstancias del clima y localidad, a los materiales y su fabricación, y, sin pretender censurar a mis comprofesores contemporáneos, me aparto de los que son autores de edificios que engañan por su aparato, pero no ilusionan con la realidad, que su fisonomía arquitectónica está adulterada por molduras que se han declarado exentas de las obligaciones que el material que les sirve de cuerpo impone, afectadas por el empleo de contrastes violentos y colores chillones, rodeadas de una injustificada preferencia del detalle sobre la masa y esclavizadas por la despótica tiranía de lo pormenor, porque profeso y practico el principio general de que todo elemento de construcción es a la vez elemento de decoración, es sólido y decorativo, estructura y forma. Que la decoración es la forma más o menos ideal en armonía con la estructura que no debe mentirla ni falsearla, pero sí enriquecerla”.*

Cayetano (Gaietà) Buigas (1851-1919) fue autor del *Monumento a Colón*, en Barcelona, ganado mediante concurso en 1881 y concluído en 1888. También realizó para la Exposición Universal de 1888 el puente sobre el ferrocarril y el pabellón de la sección marítima, cuyo aspecto no se conoce<sup>19</sup>, pero después de

<sup>19</sup> La bibliografía sobre la arquitectura de Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX sólo mencionan a Buigas como autor del *Monumento a Colón*, ninguna otra obra es con

leer la “memoria”, resulta verdaderamente lamentable no poder analizar las trazas con las que plasmó Buigas sus ideas, muy atractivas en teoría y que podríamos resumir en: (a) rechazo de los historicismos, los exotismos y las escenografías en general, (b) rechazo de la novedad por la novedad, (c) rechazo del exceso decorativo, (d) defensa del principio de que la función correctamente satisfecha genera una belleza, (e) defensa de los métodos maquinistas y de los materiales modernos como testimonio del hacer de la época. Todo ello se ubica, justamente, en las antípodas de lo realizado por Aladrén. Siendo un gran avanzado del racionalismo constructivo, *Jaun Zuría* no fue nada mal visto por los diputados bizkainos, dado el apoyo que obtuvo. Podríamos decir que *Burnia* representaba la arquitectura convencionalmente institucional y conceptualmente tradicional, mientras que *Jaun Zuría* significaba la modernidad no sujeta a la moda y una inédita imagen institucional que fuera, haciendo un paralelismo con sus propósitos arquitectónicos, un “*ideal en armonía con la estructura que no debe mentirla ni falsearla, pero sí enriquecerla*”. Sustitúyase la palabra “estructura” por la de “sociedad” y véase qué bien suena. Demasiado avanzado, aunque apoyado por el 33’33 % de los diputados, *Jaun Zuría* perdió ante el 50% de apoyo logrado por *Burnia*.

El ante-proyecto *Burnia*, por su parte, no pretendió excitar ideología política alguna y ni siquiera intentó dar doctrina arquitectónica. Aladrén reconocía que:

*“así como en las demás artes plásticas basta la impresión de los objetos para venir en conocimiento de sus condiciones estéticas, en la Arquitectura hace falta un detenido y minucioso estudio cuando las obras de este arte se presentan en proyecto, pues aunque los medios de expresión de que se vale hacen comprender la obra concebida, cuyas formas se revelan por las proyecciones verticales y horizontales, queda al artista un vacío que viene a llenar la memoria para consignar en ella las razones que ha tenido presentes para aceptar una disposición en preferencia a otra”.*

Sin embargo, en su “memoria” nada se dice del estilo arquitectónico ni de sus justificaciones, entrándose a detallar muy escuetamente los materiales y su

---

siderada relevante por autores como Oriol BOHIGAS (*Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, ed. Lumen, Barcelona, 1973) y J.E. HERNANDEZ-CROS, G. MORA y X. POUPLANA (*Arquitectura de Barcelona*, ed. Col. de Arquitectos, Barcelona, 1972). En esta segunda publicación en cierto momento a Gaietà Buigas se le cita como “ingeniero” (p. 289), mientras que en el desarrollo de la ficha “B 45” referida al Barrio Marítimo (pp. 98-100) es mencionado como “arquitecto”. Quizás, en realidad, Buigas fue ambas cosas a las vez (el puente para el ferrocarril y el edificio destinado a la maquinaria marítima para la Exposición Universal de 1888 así parece indicarlo), dedicándose preferente a la ingeniería, lo cual a su vez explicaría su radical “funcionalismo”, aunque el *Monumento a Colón* no sea, precisamente, una prueba de ello.

uso, y menos aún la decoración por tratarse de un “*anteproyecto, que habría de sufrir tantas modificaciones hasta su ejecución*”.

Aladrén analiza directamente cuestiones fundamentales como el terreno, la construcción, los pisos, las escaleras, las alturas, las distribuciones espaciales de los funcionarios y políticos. Nada dice acerca de las fachadas y su importancia institucional. Aladrén debió considerar que con los dibujos de los planos bastaba. Es curioso, pero Aladrén redactó una “memoria” extraordinariamente funcional, técnica y constructiva, no dando ninguna relevancia a lo ornamental y artístico. Sin embargo, en la ejecución de la obra resultó al revés: lo funcional perdió y lo decorativo ganó.

### *Resultados de Luis Aladrén*

En cualquier caso, lo que Aladrén como arquitecto podía ofrecer no iba a resultar una sorpresa. Lo suyo sí que era previsible.

En cuanto a la funcionalidad, se trataba de intentar ordenar los diferentes servicios con holgura y comodidad en los metros cuadrados que la Diputación le imponía como superficie global del nuevo edificio: 1.595'30 m<sup>2</sup> en cada una de sus 5 plantas, en total 7.976'05 m<sup>2</sup>. En cuanto a la imagen pública del “palacio”, se perseguía transmitir la idea de poder, fuerza, grandiosidad y riqueza. A la vista de los resultados, diríase que Aladrén puso más empeño en lo segundo que en lo primero. Sólo el 25% de la superficie construída es superficie útil para el trabajo. El 75% restante son escaleras, patios<sup>20</sup>, distribuidores y pasillos. En su “Memoria”, Aladrén reconocía que, sobre todo el piso 2º, estaba “*tan recargado de servicios que la superficie ocupada por las oficinas es la mínima que puede dárseles compatibles con un buen funcionamiento*”. Con anterioridad, su ex-colaborador, Adolfo Morales de los Ríos, en su carta dirigida a la Diputación, solicitando un plazo de tiempo más amplio para poder realizar los ante-proyectos, ya advertía que

*“las dependencias exigidas por el programa no caben con la amplitud conveniente en el solar designado al efecto. Todo es grandioso en el programa por esa Diputación elaborado... menos el terreno. Es decir, el agente principal del éxito. (...) el solar ha de aumentarse hasta el doble...”.*

La consecución de la “grandiosidad” espacial interior obligó al confinamiento laboral y al consiguiente alejamiento de la funcionalidad arquitectónica. Si tenemos en cuenta que gran parte del 25% de superficie útil estaba destinada a los despachos de los cargos políticos de la Diputación (la totalidad de la prime-

---

<sup>20</sup> Según las condiciones iniciales para la redacción del proyecto, se fijaba que la superficie destinada sólo a patios debía ser un 30% del solar.

ra planta), se comprenderá aún mejor que la eficacia en la organización del espacio de trabajo corriente no fue plena y que estas carencias se pusieron de manifiesto más gravemente al paso de unos pocos años.

Está claro, de otra parte, que al tratar de estas cuestiones debemos tener presentes dos tipos de funcionalidad: la laboral, es decir, cómo, en dónde y de qué manera se relacionan los funcionarios para la mejor realización de su trabajo, y la política-institucional, esto es, cómo impresionar al visitante foráneo, de qué modo hacerle sentir al ciudadano contribuyente la excelitud de las decisiones que allí se toman y cómo demostrarle la riqueza pública que tales decisiones generan. Aladrén potenció la segunda en detrimento de la primera, tanto porque él como arquitecto creyera que así debía ser un edificio público como porque tal cuestión le fuera insinuada desde las instancias políticas forales.

Dentro del deslumbramiento visual que el “palacio” debía conseguir, la ornamentación cumplía un poderoso papel y su adquisición gastó muchas de las fuerzas del arquitecto. Entre maderas, mármoles, espejos, escayolas, vidrieras, metalistería, cerámicas, jarrones, estucos y demás, Aladrén consiguió manifestar un perfecto “horror vacui”.

Si externamente el edificio es una recargada materialización del eclecticismo finisecular mediante el uso de sillares excesivamente tallados y en el que la relación hueco-muro, si bien armónica, parece resolverse a favor del muro (aunque en realidad lo sea en favor de la piedra), dando al conjunto un aspecto cerrado y pesado, el interior del inmueble posee, con materiales más flexibles y variados, un espíritu idéntico. Dentro de este gusto excesivo por la decoración, las pinturas analizadas en la segunda parte de este trabajo juegan el papel de piezas claves.<sup>21</sup>

Sin embargo, antes de describir y comentar las pinturas de los techos del “palacio foral”, caben hacer algunas consideraciones respecto a la relación que el nuevo edificio establecía con la ciudad, en particular con el Ensanche bilbaíno.

---

<sup>21</sup> Estamos de acuerdo con la apreciación que Bernardo de ARRIZABALAGA hace en el texto de la publicación oficial *Foru Jauregia. Palacio Foral* (Bilbao, 1991, edic. de la Diputación Foral de Bizkaia, p. 24) al asegurar que “el proyecto (...) acomodado de manera insuperable a la mentalidad imperante en quienes regían los destinos de Bizkaia en los albores del nuevo siglo: “fachadismo”, suntuosidad ornamental... acorde con la euforia emanada de las minas, navieras e industrias de reciente creación. Creemos poder asegurar sin excesivo error que Aladrén ‘obedeció’ a la demanda que aspiraba a plasmar en piedra el optimismo liberal de la ‘Invicta Villa’ recién salida de una guerra, mientras la Tierra Llana lloraba la pérdida de los fueros. Pero justo es añadir que lo hizo con notable dignidad”.

### *Relación del Palacio con la ciudad*

Algunas de sus características urbanas se deducen de la comparación que de él se puede hacer en relación con la anterior sede en la neo-clásica Plaza Nueva. Dentro del espíritu igualitarista de la Ilustración, y en plena consonancia con él, la diputación bizkaína (a) se asentó ante un espacio público ordenado y controlado, una plaza porticada como ágora democrática en la que los ciudadanos podían reunirse y manifestar sus opiniones ante y bajo el órgano que regía sus destinos políticos y (b) adoptó el mismo aspecto externo que sus vecinos colindantes, una rigurosa y sobria ordenación de sencillos balcones, apenas rematados en la cornisa por un discreto pretil que ostenta el escudo de armas del Señorío y un frontón inserto en el muro que porta una funcional esfera de reloj. En suma, integración urbana, congregación social, discreción ornamental y uniformidad visual.

Pues bien, nada de esto se reprodujo con el nuevo “palacio”. Los terrenos elegidos y comprados fueron los estrictamente necesarios<sup>22</sup> para el edificio en una zona de la calle Gran Vía que en sí mismo carecía de cualquier significado urbanístico, es decir, en sus inmediaciones no estaba prevista ninguna plaza a la cual pudiera orientarse la fachada principal ni ninguna calle iba a concluir o nacer a partir de aquel punto con lo que ni siquiera daría lugar a una perspectiva urbana interesante. Se trataba de un punto intermedio situado entre dos plazas, la Circular y la Elíptica, que marcaban el primer tramo de la principal calle del Ensanche. El afán de lograr singularidad y aislamiento para el edificio provocó la creación de una calle -Arbieto- que no había sido inicialmente trazada en el proyecto de configuración del Ensanche. En el acuerdo adoptado el 20 de diciembre de 1889 solicitando la segunda oferta de terrenos, en el punto 2º, se decía que “*a ser posible, el solar deberá ser de forma rectangular, quedando aislado por todos sus contornos, o cuando menos por tres fachadas, de otros solares*”<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Si bien en la segunda solicitud pública de terrenos se pedía que el solar tuviera por lo menos 1.400 m<sup>2</sup>, finalmente el solar presentado a los arquitectos concursantes era, como ya se ha dicho, de 2.279 m<sup>2</sup>, con forma cuadrada de 48 mtrs. de lado. Ello quiere decir que, en principio, la Diputación estaba dispuesta a adquirir terrenos de dimensiones aún más reducidas.

<sup>23</sup> La calle Diputación estaba ya prevista para 1890, en la parte que comunica la Gran Vía y Colón de Larreátegui, a la manera de la calle Berástegui, pero no contemplaba su prolongación al otro lado de la Gran Vía. En 1887-88 el promotor Justo Zorrilla había ya construido un edificio de viviendas, diseñado por Julián Zubizarreta, con tres fachadas orientadas respectivamente a las calles Astarloa, Colón de Larreátegui y la que en aquel momento se denominó “Particular de Solaegui” y que no era otra que la conocida hoy como Diputación (PALIZA, Maitte, y BASURTO, Nieves, *La sede del Puerto Autónomo de Bilbao: El arquitecto Julián de Zubizarreta y el “hotel” de la familia Olabarri*, edic. Puerto Autónomo de Bilbao, Bilbao, 1990, p. 105). Sobre el origen y causas de la aparición de las denominadas “calles particulares”, véase el epígrafe “El caso de las Calles Particulares”, 4.2.4.3., de la 4ª Parte “El desarrollo urbano y la vivienda”, en *Bilbao en la formación del País Vasco contemporáneo*, pp.366-369.

Lo más sensato, desde el punto de vista de la ciudad y de su conformación estimulante, era haberse asentado en la Plaza Elíptica, emplazamiento verdaderamente central del Ensanche y desde el cual el nuevo inmueble hubiese interpretado un generoso protagonismo. A pesar de que toda esa zona estaba aún en fase de edificación, con numerosos solares de las inmediaciones vacíos todavía y un aspecto más rural que urbano, la Plaza Elíptica no podía parecer un emplazamiento remoto en 1890, pues lo cierto es que este lugar estaba tan sólo una manzana más distante del centro urbano real que en aquellos momentos era la Plaza Circular y algunas casas, como los inmuebles de Gran Vía, 30, 32 y 40, colindaban ya desde hacía algún tiempo con la Plaza Elíptica. Una visión urbanística más certera y una confianza más firme en la evolución económica y social de Bilbao, en el sentido de que el Ensanche se iría colmatando rápidamente -como así ocurrió-, no hubiese dudado en elegir un emplazamiento diferente para la nueva sede foral<sup>24</sup>. Eso fue lo que previó el industrial Víctor Chávarri al mandar construir su espléndido e inquietante palacio diseñado por el prestigioso arquitecto belga Paul Ankar en lo que con el tiempo sería Plaza Elíptica, pero que en 1889 era un desierto de huertas y solares vacíos.

Así, podría concluirse que si bien la Diputación fue generosa de puertas adentro en lo concerniente a un enorme gasto suntuario, sin embargo, fue roñosamente cicatera de puertas afuera, de cara a la ciudad. El Palacio de la Diputación resultó un edificio urbanísticamente ensimismado, se aisló de otras edificaciones, rodeándose de calles -forzando la aparición de una o quizás dos-, y se aisló también socialmente al impedir que la colectividad se pudiera reunir ante ella en un espacio abierto, bien por no elegir un lugar inmediato a alguna plaza prevista, bien por renunciar a comprar un terreno edificable más amplio, destinando parte del mismo a sus necesidades y parte al uso público<sup>25</sup>. El mismo Aladrén en la “memoria” de su ante-proyecto manifestaba que era

*“de lamentar (que el terreno) no estuviese situado en condiciones tales que permitiera mejores puntos de vista ya viniendo precedido de anchurosa calle o ya coincidiendo con el eje de alguna importante vía urbana”.*

---

<sup>24</sup> La actitud pasiva de la Diputación de no buscar otros terrenos más interesantes, limitándose a elegir entre los ofertados públicamente, pudo estar ocasionada por la mala experiencia sufrida poco tiempo antes con los terrenos de la familia Zabálburu junto a los jardines de Albia, una experiencia resultado de una postura activa y que quizás les produjo -o pudo haberles producido- alguna crítica sobre el supuesto favoritismo de sus decisiones.

<sup>25</sup> La fachada principal del edificio tan sólo se retranquea unos pocos metros respecto de la alineación general de las fachadas de la Gran Vía, pero no lo hace por dar lugar a un espacio preambular y ceremonial, sino por posibilitar una calzada para acceso de carruajes y coches de personalidades bajo un suntuario pórtico ante la puerta principal. En cualquier caso, este acceso rodado es también minúsculo y poco generoso, resultado de lo cual son unos reducidos jardincillos a ambos lados del acceso peatonal central.



La carencia de espacios abiertos inmediatos y de la consiguiente visibilidad incorrecta del edificio fue advertida durante el proceso de construcción y, así, el diputado Gáldiz el 8 de noviembre de 1895 propuso adquirir las esquinas de los terrenos colindantes de la Gran Vía para evitar “*la deficiencia que se notaría en la parte estética, una vez terminado el edificio, con relación a las calles colindantes*”, las cuales eran muy estrechas, 15 mts. (Astarloa) y 12 mts. (Diputación), en relación con la magnificencia del edificio. Acompañaba su sugerencia de cuatro propuestas de tratamiento para dichas esquinas, que, en efecto, hubiesen aportado un más amplio arco perspectivo de las fachadas laterales y frontal desde la Gran Vía. Nada proponía respecto a la fachada trasera porque ya se habían construido viviendas en la acera opuesta y, precisamente, el ahogo que producía a la Diputación su inmediatez fue lo que le animó a proponer la adquisición de los terrenos colindantes. Sin embargo, nada se hizo al respecto.

Seis años más tarde, con el “palacio” ya inaugurado, el 30 de enero de 1901, los diputados Antonio Allende y Antonino de la Bárcena propusieron exactamente lo mismo, puesto que los terrenos seguían sin edificar, haciendo notar que:

*“resalta, a la vista del más profano en arte, la estrechez, digámoslo así, a que quedará dentro de poco tiempo reducido exteriormente el nuevo edificio. Rodeado por ambos costados y fondo, como faja que le aboga, de casas de vecindad, la estética del mismo desmerecerá grandemente y tampoco podrán apreciarse, cual se merecen, los muchos detalles artísticos de que en el exterior está dotado”.*

A pesar de que el arquitecto provincial, Antonio Carlevaris, hizo un informe apoyando la propuesta e, incluso, ofreciendo una solución urbanística concreta y más barata que la inicialmente planteada por los dos diputados, tampoco esta vez se hizo nada al respecto, perdiéndose así definitivamente la posibilidad de lograr un mayor desahogo para el palacio foral.

## **2. La imagen de la pintura.**

A medida que fueron avanzando las obras de construcción del nuevo Palacio de la Diputación de Bizkaia, muchos artistas plásticos debieron esperar con cierta ansiedad la llegada del momento en que se produjera la contratación de los trabajos artísticos. A ellos no les debía caber duda de que a tan majestuoso inmueble habría de corresponderle un acabado ornamental que superara lo meramente decorativo y alcanzara los niveles de calidad y singularidad que sólo podían proporcionar las aportaciones de unos pintores y escultores de relevancia semejante. Se trataba de un encargo institucional que, además, en caso de recaer sobre determinados artistas vascos, significaría un importante

apoyo a la modernidad. Unos artistas vascos que, estrechamente conectados con París, se estaban constituyendo en una de las punta de lanza para la introducción de las últimas tendencias plásticas en España.

Tal fue el caso de los artistas que conformaban la pequeña avanzadilla local, quienes pensaron en la conveniencia de anticiparse a la Diputación ofreciéndose como grupo artística y generacionalmente coherente antes de que la institución arbitrara un concurso o algún procedimiento similar para la contratación artística. Un pequeño testimonio de estos preparativos es el comentario que Darío de Regoyos hizo a Manuel Losada en una carta:

*“Hábleme Vd. del concurso de la Diputación. Me alegraría hacer un *panneau* en compañía de Vds. y de Zuloaga, pero todo esto son proyectos y resultará lo que a los bilbaínos de influencia les de la gana, pero aquí me han dicho que el que puede hacer algo en esto es Plácido Allende<sup>26</sup>. ¿Es verdad? Creo que habrá tela para muchos artistas y esto sería el mejor medio de contentar a todos y de hacer salas variadas en el edificio. Sobre todo, que no haya enfermedad, escenas de Venus embarazadas y angelotes. Háblele Vd. a Allende de mi parte”.*<sup>27</sup>

Muy distintos a los deseos de Regoyos fueron los trabajos artísticos que, al final, comisionó la Diputación. Casi se podría decir que “*lo que no debía haber*”, según Regoyos, fue exactamente lo que se hizo. Sobre todo, muchos “*angelotes*”. Pero, en fin, en aquel momento todas las posibilidades estaban abiertas y, sobre todo, ésta era la esperanza, había “*tela para muchos artistas*”.

También Zuloaga le hizo saber a Losada, poco después, que “*desde ahora te digo que cuentes conmigo para lo que sea la decoración de la Diputación*”<sup>28</sup>. Más adelante retomaremos esta oferta en grupo de los pintores, pues acabó materializándose parcialmente varios años después.

Estas conversaciones se produjeron a raíz de la publicación, el año 1898, en la prensa bilbaína de un anuncio en el que se decía que, dentro de las obras ornamentales para el Palacio, se iba a proceder, mediante oferta libre, a la contratación de los trabajos de pintura y escultura. Ello dió lugar a los primeros movimientos entre los artistas. En realidad, se trataba de los trabajos pictóricos y escultóricos puramente arquitectónicos, es decir, no-artísticos, sino más bien

<sup>26</sup> Plácido Allende era ingeniero de minas y político liberal -canalejista y gamacista, le califica sucesivamente Javier de Ybarra, op. cit., pp. 198 y 201, más datos biográficos en pp. 229-230- que salió elegido diputado a Cortes por Marquina en 1898, 1899 y 1901.

<sup>27</sup> En carta firmada en San Sebastián, sin data, pero probablemente es del verano de 1899. La mención al libro *Oraciones* de Santiago Rusiñol, publicado en Barcelona a fines de 1898, marca la fecha de redacción más tardía posible para esta carta. Esta frase de Regoyos debe verse como escrita en el mismo contexto en el que estuvo la frase de Zuloaga que se cita un poco más adelante. Legado Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, Biblioteca Nacional, Madrid.

artesanales. Aún así, Nemesio Mogrovejo, que había sido becado en años anteriores por la Diputación, se ofreció como escultor para cualesquiera trabajos se le quisieran encomendar y, con ello, demostrar lo fructífero de la beca que la propia institución le había proporcionado con anterioridad. Sin embargo, el momento para la encomienda de los trabajos de esta naturaleza estaba muy lejos aún y, en consecuencia, se le comunicó a Mogrovejo que más tarde, en cualquier caso, se tendría en consideración su ofrecimiento.

El edificio se inauguró oficialmente el 31 de julio de 1900. Las pinturas de los techos no estaban aún realizadas, pero la vidriera, como elemento más relacionado con la arquitectura del Palacio, ya se encontraba instalada aquel solemne día.

El proceso de realización de las vidrieras fue controlado por una Comisión dedicada exclusivamente a ello y que estaba integrada por Casimiro Zunzunegui, diputado liberal, Antonio Allende, diputado carlista, Federico Borda, arquitecto, Estanislao Jaime de Labayru, historiador, Carmelo Echegaray, historiador, Luis Aladren, arquitecto, y Juan Barroeta, pintor.

La inclusión de dos historiadores y un pintor académico, en la parte “técnica” de la Comisión, no hacía aventurar grandes esperanzas sobre el artista que se eligiera y el contenido que éste diera a la vidriera. Conocido el antecedente historicista de la Diputación de Gipuzkoa<sup>29</sup>, tampoco Aladrén iba a ser un partidario de importantes novedades plásticas. A falta de conocer el particular gusto artístico de Zunzunegui y Allende, como parte “política” de la Comisión, todo señala a la extraña presencia de Enrique Borda como el elemento que evitó un desastre total. Al margen de su condición de arquitecto con experiencia en trabajos vitrales y como “connoisseur” privado, nada justifica la presencia de Borda aquí. Sin embargo, éste no era un personaje cualquiera en el Bilbao de “fin de siglo”. Entre otras actividades, Borda fue miembro destacado del Kurding Club, perteneció en 1903 al Comité de Coalición Liberal de Bilbao y en 1901 fue uno de los Consejeros fundadores del Banco de Vizcaya. Borda era amigo, vía Kurding Club, de Manuel Losada, quien le retrató en su famoso cuadro, pintado para el Club, de nombre *Las Walkirias*, así como de Darío de Regoyos, Anselmo Guinea, Adolfo Guiard, etc. Es prácticamente seguro que fue gracias a Borda que los historiadores Labayru y Echegaray no terminaran por imponer un asunto de la historia de Bizkaia como tema para ser trasladado al vitral.

El proceso de determinación de la vidriera principal ya ha sido analizado en parte por nosotros en otro trabajo<sup>30</sup>. Sin embargo, dado que existe una estrecha

<sup>28</sup> Carta fechada en Segovia el 29 de septiembre de 1899.

<sup>29</sup> Con unas dimensiones de 8'35 por 5'20 metros, representa la *Jura de los Fueros guipuzcoanos por Alfonso VIII de Castilla en el año 1200*. El boceto en el que se basó el vidriero Mayer, de Munich, fue realizado por José Echenagusía.

<sup>30</sup> “Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)”, en *Ideologías artísticas en el País Vasco. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao, 1992, pp. 42-49.

relación entre el encargo de la vidriera y la posterior realización de algunas pinturas de mano de ciertos pintores, resulta necesario hacer ahora un breve resumen del proceso elección del contenido y del artista para la vidriera, ofreciéndonos aquí la oportunidad de profundizar en las ideas institucionales que determinaron la imagen final del cristalino muro que ilumina la escalera principal del Palacio.

En 1882, dentro de un ambiente marcadamente nostálgico y fuerista, la Diputación de Bizkaia organizó un concurso de pintura cuyo primer premio ganó Anselmo Guinea con un trabajo, hecho en Roma, que representaba al mítico *Jaun Zuría jurando defender la independencia de Bizkaia*, el cual fue muy alabado y admirado. Dieciseis años más tarde la Diputación consideró que aquella pintura podría servir como tema para la vidriera. Así, siendo su autor Guinea, se le encomendó a él mismo adaptar la escena a las dimensiones del ventanal. Sin embargo, los historiadores Labayru y Echegaray lograron que se desestimara dicho tema por carecer de rigor histórico y tratarse, más bien, de una leyenda, proponiendo una larga serie de hechos históricos científicamente “documentados” que, en opinión de ambos investigadores, sí podrían ser llevados al vitral con más justificación.

En el momento de determinar cuál sería el tema concreto que se habría de desarrollar fue cuando, presumiblemente gracias a Enrique Borda, quedaron desestimados todos los asuntos de carácter histórico y se propuso uno más genérico y simbólico, pero que realizaría el propio Guinea puesto que

*“la Diputación había contraído una especie de compromiso moral (con él) toda vez que en un principio se le encargó que adaptase uno de sus cuadros a las dimensiones que había de tener la vidriera que se proyectaba, (y) recordaron que si después se rechazó ese pensamiento no fue porque en el boceto presentado por el Sr. Guinea se notaran desmaños ni deficiencias en la ejecución, sino por razones completamente ajenas a la técnica pictórica y al arte puro”*.

Así, Guinea desarrolló una *Alegoría de Bizkaia* cuyo contenido le fue minuciosamente descrito por la Comisión, en un informe redactado el 27 de febrero de 1899, limitándose el artista a darle forma, lo cual hizo con bastante gusto en clave alegórica y cierto timbre modernista.

Por el valor testimonial de la descripción dictada, aunque larga, merece la pena transcribir el documento en el cual Guinea hubo de basarse, y que iremos comentando en paralelo:

*“¿Cómo ha de ser esta alegoría? Difícil es precisarlo con exactitud y detalladamente, sin coartar las facultades del artista que ha de interpretarlo, las cuales en el arte simbólico han menester de libérrimo vuelo, para que den clara muestra de sí y ostenten con desemba-*

*razo toda su pujanza. No parece, sin embargo, impropio de la Comisión que se nos ha conferido, apuntar siquiera sea ligeramente, aquellas observaciones que estimamos más pertinentes acerca de ciertos aspectos capitales de la historia de Vizcaya y de las manifestaciones simbólicas que pudieran ser revelación de su pasado, de su presente y de su porvenir, porque es indudable que el arte que, entre sus prodigiosas grandezas, tiene la de dar nueva vida a lo pasado y depurar y embellecer lo presente, tiene también la de adivinar lo futuro. El resumen de toda esta alegoría de la vida vizcaína podría ser una glorificación del trabajo, porque todo cuanto Vizcaya ha sido, todo cuanto es y ¿por qué no decirlo?, todo cuanto será, se lo debe a la laboriosidad infatigable de sus hijos (...)*”.

Es remarcable la errónea identificación que la Comisión hace entre alegorismo y simbolismo. En realidad, lo que proponen es hacer una alegoría, aunque en diversas partes hablen de “*arte simbólico*”, “*manifestaciones simbólicas*” y demás. En cuanto a la elección de la “*glorificación del trabajo*” como tema no cabe sino apuntar que estaba en estrecha conexión con el espíritu del momento. En cierto sentido, si bien se había abandonado el “tema histórico”, como hemos visto, la verdad es que esta alegoría también era, en parte, histórica, pues como precisaba la Comisión era propio de su cometido señalar “*ciertos aspectos capitales de la historia de Vizcaya*” para su traslación a la vidriera como explicación del devenir ayer-hoy-mañana de la provincia. Este tema del “ayer-hoy-mañana” sería tratado también por Echenagusía en las pinturas del techo del Salón de Recepciones.

*“Al considerar lo que fue Vizcaya en lo pasado surge ante muchos ojos la imagen gloriosa de los esforzados marineros que, pasando sus días en lucha gigantesca con el Océano, supieron arrancarle parte de sus tesoros, dar alas a la actividad mercantil y enriquecer con los productos de sus arriesgadas expediciones el solar nativo, y evocamos también el recuerdo de los honrados y modestos labradores que en el fragor de luchas más que civiles lograron hacer laborables tierras que parecían totalmente improductivas y crearon un estado social y unas costumbres que sirven de ejemplo a Europa, por su solidez inquebrantable y por el ambiente de felicidad humilde y serena en que nacieron y se desarrollaron. Nunca han olvidado ni olvidarán los vizcaínos lo que deben a la agricultura, de la cual puede decirse, como con frase feliz ha dicho un ilustre geólogo que vió la luz de la vida en este noble solar, que no constituye la explotación de la tierra, sino la explotación del Sol, y su utilización para fertilizar la tierra”.*

Quedan señaladas como actividades primarias y básicas de los vizcaínos (en el pasado) la agricultura y la pesca, siendo ellas, sobre todo la primera, las que crearon “*un estado social y unas costumbres*”. Nótese la adjetivación épica en cuantos a los hechos (“*imagen gloriosa*”, “*lucha gigantesca*”,

“arriesgadas expediciones”), y moral en cuanto al carácter (“solidez inquebrantable”, “honrados y modestos labradores”, “felicidad humilde y serena”).

*“Pero ni la agricultura, ni la navegación, ni la pesca bastaron para agotar el caudal de actividad que posee el espíritu de los vizcaínos, y alentados y estimulados éstos por la riqueza inagotable que se ocultaba en el subsuelo del Señorío, encontraron en la industria de la explotación de ese subsuelo, y como consecuencia en la elaboración del hierro, un modus vivendi que, no por modesto, deja de ser menos digno de consideración, siquiera no sea más que porque es como el germen y el antecedente necesario de esos grandes establecimientos fabriles de que hoy se ufana Vizcaya y en los cuales se realiza, en cierto modo, la fábula gentílica de las fraguas de Vulcano, que ha inspirado a insignes artistas y se ve maravillosamente reproducido en lienzos magistrales. Estos prodigios de la industria, este grandioso poema de trabajo humano que transforma las primeras materias que recibe de la Naturaleza, y que constituye el poema épico propio de la Edad Moderna, es hoy el alma de la riqueza de Vizcaya y mantiene con su pujanza el vigor del comercio y da medios de vida a las múltiples vías que se han abierto en territorio vizcaíno. Merece para nosotros singular preferencia, entre estas vías, el ferrocarril de Triano, costeado por la representación popular y autorizada del Señorío y que ha venido a ser la fuente de ingresos más saneada con que ha contado la Diputación para la ejecución de diversos proyectos de utilidad y ornato, entre ellos el nuevo Palacio en que ha de ostentarse la vidriera”.*

Se reconoce, por fin, que los “grandes establecimientos fabriles”, “el vigor del comercio” y, en concreto, “el ferrocarril de Triano”, eran a finales del siglo XIX “el alma de la riqueza de Vizcaya” o bien, dicho menos espiritualmente, “la fuente de ingresos más saneada”. Por si acaso pudiera parecer vulgar este “modus vivendi”, en comparación con la nobleza del agricultor y navegante, no dudó la Comisión en emparentarla con las tareas de los dioses clásicos y la generación de arte puro. La “riqueza inagotable”, la “épica”, el “grandioso poema”, “el espíritu de los vizcaínos” estaban bien presentes en la mente de la Comisión. La auto-estima, cómo negarlo, se hallaba en un elevado nivel.

*“Pero hay que llevar siempre en lo íntimo del alma la convicción de que no sólo de pan vive el hombre y creer firmemente que las colectividades, al igual que los individuos, han menester de ideales para ir con paso firme y seguro por el camino de su mejoramiento y prosperidad. Y por ello cuando nos paramos a considerar lo que ha de ser Vizcaya en lo porvenir acude inevitablemente a nuestro ánimo la consoladora esperanza de que este florecimiento material engendrado por la industria se verá coronado por otro florecimiento de*

*orden más alto, en que brillará la luz de la Ciencia y lucirán los inapagables fulgores del arte, sin que por eso pierda la noble tierra vizcaína aquel sello de sencillez austera, de honda gravedad y de cariñoso apego a lo suyo, que ha constituido, a través de los siglos, el rasgo característico de su historia, y ha dado origen a la entereza constante y serena con que siempre defendió su independencia y libertad y supo conservar así su personalidad colectiva”.*

Este párrafo parece literalmente copiado del artículo “Bilbao” escrito por Ramiro de Maeztu y publicado en su libro *Hacia otra España* que vio la luz precisamente en este año de 1899; véase lo escrito por Maeztu: “*Del mismo modo que la guerra de Troya fue un rodeo que se tomó la caprichosa Naturaleza para producir la Ilíada, así podemos considerar la red ferroviaria y el hormiguo de las fábricas como el pedestal en el que se yergue una generación de artistas. Sobre la cima de las chimeneas vibrará la lira del poeta y vibrará desde lo alto... Ayuden a la obra de la vida los que la hubieren comprendido. Así se acercará el advenimiento del apogeo artístico, fase última y suprema de toda civilización*”. Como se ha podido advertir, tampoco Maeztu estuvo libre de establecer una conexión entre los artistas, los héroes antiguos y el bullir de las metalurgias. Lo cierto es que la idea de que el enriquecimiento económico traería aparejado el desarrollo artístico era una idea profundamente arraigada en la mentalidad de las sociedades liberales del siglo pasado. Esta idea sería sustituida por la noción izquierdista y utópica de “vanguardia” que, por el contrario al liberalismo económico, cambiaría la sociedad desde el arte. Ya se ha podido notar en los fragmentos transcritos del informe de la Comisión la grandeza moral de todos los conceptos: “*los individuos han menester de ideales*”, “*consoladora esperanza*”, “*noble tierra vizcaína*”, “*sencillez austera, honda gravedad y cariñoso apego a lo suyo*”, “*entereza constante y serena*”, “*independencia y libertad*”, “*personalidad colectiva*”, etc.

*“De cuanto llevamos expuesto se deduce que cuando se hable de representar en la vidriera artística del centro de la escalera del nuevo Palacio de la Diputación un cuadro alegórico de Vizcaya, los elementos con que debe contar el artista en nuestro sentir son los siguientes: Vizcaya simbolizada en una figura de mujer ocupará el centro del cuadro, en el cual se divisará el Roble inmortal de Guernica, que es como la ejecutoria de nuestra grandeza y la marca inconfundible de la familia vascongada. Como complemento a esta idea, no disonaría en sentir de esta Comisión el recuerdo de la manera como antiguamente se convocaba al país a Juntas generales a son de bocina y campana tañida”.*

La obediencia de Guinea no llegó al extremo de incluir una campana o una bocina, aunque sí aceptara todo lo demás, incluido el ferrocarril de Triano. Puede admitirse que la gran esfera solar naciente ubicada tras el árbol se refiera a la hora en que las bocinas solían ser sonadas o las campanas tañidas, o bien



a las fogatas que eran encendidas en las cumbres de los cinco montes bocine-ros de Bizkaia como llamada a Juntas Generales.

*“El pasado estará representado por alegorías de la pesca, de la navegación y de la agricultura, y de la industria de laserrerías que tímidamente se iniciaba para dar origen en su evolución presente a ese gigantesco desarrollo de la metalurgia, de que son prueba fehaciente no sólo los magníficos establecimientos fabriles levantados a orillas del Nervión, sino que también la prodigiosa actividad con que se explotan y laboran las minas, la tupida red de ferrocarriles que cubre el suelo del Señorío, y el vuelo asombroso que ha alcanzado el comercio y la navegación en el puerto de Bilbao. Dicho, por tanto, que estos son los aspectos en que ha de fijarse el artista para la manifestación simbólica de lo que pudiéramos llamar el hoy de la vida vizcaína. En cuanto al mañana lícito ha de sernos soñar con un desenvolvimiento científico, artístico y literario que al amparo de la paz ha de coronar el desarrollo de las industrias vizcaínas y ha de infundir a esta expansión de la riqueza material aquella fuerza espiritual y secreta que asegura y vigoriza su existencia, porque es indudable que en esta lucha de intereses y en esta concurrencia económica en que viven y se agitan los pueblos modernos, triunfan a la postre los que más saben, los que no se limitan a moverse en un círculo de puro empirismo. Entendemos, por consiguiente, que el porvenir de Vizcaya ha de tener por emblema, las ciencias, las letras y las artes”.*

En efecto, los dos paisajes, a derecha e izquierda, separan el “ayer” y el “hoy”. El “ayer” incluye unos montes bajos verde-azulados, una ermita, un humeante caserío-ferrería, una pareja de layadores y otra pareja tirando de una yunta de bueyes. El “hoy” recoge la ría del Nervión, un buque en ella, unos altos hornos, unas vagonetas ferroviarias y una montaña rojiza y abrupta por la extracción del hierro. Entre las figuras que abren paso reverencial a la matrona Bizkaia las hay realistas y alegóricas. Realistas son, a la derecha, el ferrón, la repasadora de redes, el marinero, las dos mujeres con el niño y el misionero con lanza<sup>31</sup>, mientras que alegóricos son la Pintura (una adolescente con pinceles y paleta, la pintura vasca era joven aún), el Comercio (un hombre porta un caduceo) y el monje anciano como personificación de la religiosidad y ciencia antigua. A la izquierda, son figuras realistas el pastor, la espigadora, el escultor, una

---

<sup>31</sup> Alguna vez se ha supuesto que con este personaje se efigiaba a Sabino Arana, pero, aparte de un parecido hasta cierto punto apreciable, no se ha podido demostrar que Guinea retratara al fundador del nacionalismo vasco en un elemento tan principal del Palacio de la Diputación. Lo que sí parece obvio es que Guinea se valió de algunas de las figuras para retratar a personas cercanas a él, pues el grado de verismo en los rostros así lo da a entender.



novicia con un estandarte en el que se muestra la imagen de la Virgen de Begoña y el abanderado, en tanto que alegóricos se presentan la Fertilidad (en forma de maternidad con pecho descubierto), la Música (una muchacha con arpa colgada del hombro), y el Progreso Técnico (un joven con una plomada).

*“La manera como ha de darse forma plástica a estos emblemas hay que dejarlo a la libre inspiración del pintor. El artista debe **ver** el asunto según la manera personal que tenga de sentirlo. A esta Comisión no le toca más que indicar las ideas generales a que el pintor ha de ajustarse en la composición y ejecución del cuadro”.*

Guinea “*vió*” el asunto, finalmente, a pesar del cúmulo de indicaciones ofrecido por la Comisión, pudiendo decirse que, en conjunto, la “visión” del artista fue superior a la de la Comisión. La ejecución material de la vidriera corrió a cargo de la empresa catalana A. Rigalt, elegida tras convocar un concurso abierto entre las empresas del sector.

En un primer momento no se pensaba solamente en la vidriera central. Otros dos, de menores dimensiones y forma semi-circular, situados a los lados del hueco de la escalinata, iban también a recibir vidrieras con “temas” históricos. Tras la desestimación del **Jaun Zuría...**, se reservaron para dichos laterales, y a cargo también de Guinea, los siguientes asuntos: *La jura de los fueros de Bizkaia por el Rey Católico* y *La pacificación de los bandos por Gonzalo Moro*.

Sin embargo, en la reunión de la Comisión del 7 de junio de 1899, esos dos temas históricos fueron sustituidos por “*motivos de ornamentación*”, tras la lectura de un informe de Luis Aladrén en el que hacía notar que esas vidrieras laterales

*“no habían de producir efectos brillantes por ser muy oblicua aquella (la luz) a causa de la altura de los patios interiores, además de que la vidriera central al recibir mayor intensidad de luz contribuiría a atenuar el vigor de las laterales”.*

Con todo, la actitud de Aladrén no era de rechazo a los asuntos históricos por ser poseedor de una mentalidad moderna, sino por simple racionalidad arquitectónica. Un arquitecto historicista como él se encontraba a gusto con las pinturas de carácter historicista y por ello recomendó no la eliminación “*juradas*” y “*pacificaciones*”, sino su traslado a otros lugares del edificio y que, significativamente, eran más importantes que el hueco de las escalinatas, pues se trataba, ni más ni menos, que del Salón de Recepciones o de Fiestas, en suma, la sala ceremonial más importante del Palacio. En opinión de Aladrén:

*“dada la importancia histórica que tienen los pasajes mencionados no debía prescindirse de ellos, sino que pudieran desarrollarse con ventaja en los muros testers del gran salón de fiestas acompañando y completando la arquitectura de su monumental decoración”.*

En esta misma reunión (aparentemente) se decidió prescindir de Guinea para trabajar estas dos pinturas, recomendándose “*su trabajo a artistas de reconocido mérito sea mediante concurso o en la forma que estimen más acertada*”. Finalmente, como luego se verá, las realizaría José Echenagusía, al mismo tiempo que otras pinturas.

### *Pinturas, techos y artistas.*

Pasaría más de un año tras la inauguración para que los diputados decidieran acometer las últimas obras artísticas, aquellas que desde la techumbre de los salones más importantes, por su representatividad o por su función, decorarían pictóricamente el inmueble.

Fue en la Sesión del 1º de Octubre de 1901 cuando la Comisión Provincial, reconociendo “*la grandiosidad y lujo con que está decorado*” el Palacio, se daban cuenta de que éstas “*exigen imperiosamente el complemento de la pintura en los techos*”, por lo cual entendía que se debía

*“designar a los artistas vascongados D. José Echena y D. Anselmo Guinea para que, previa presentación de los diseños y dibujos que dispongan, pueda encargárseles la ejecución de las indicadas obras pictóricas”.*<sup>32</sup>

Así, desde un primer momento y sin que se pueda saber por razones justificadas, los máximos responsables decidieron contar con Echena y Guinea para los trabajos pictóricos. Al contrario de la contratación de otras necesidades del Palacio, sacadas siempre a concurso, las aportaciones artísticas nunca tuvieron el mismo tratamiento, de manera que diversos artistas pudieran presentar sus ofertas libremente. Los artistas era directamente designados y los motivos que tuvieron los Diputados para ello no han quedado explicados en ningún informe o documento. Los artistas tampoco fueron propuestos por el arquitecto del edificio o por otro técnico cualificado. Como se ha podido comprobar, eran los propios diputados quienes determinaban qué artistas realizarían las pinturas, eso sí, “*previa presentación de los diseños y dibujos*”.

Aquí, seguramente, se encuentra la razón para este inusual comportamiento de elección. Si los Diputados no se encontraban capacitados para seleccionar a la mejor empresa de muebles, o cristalera, o eléctrica, o de mármoles, o de hierros, y por eso dejaban tal determinación en manos del arquitecto, sin embargo, sí deseaban controlar la selección de las pinturas, no tanto porque fueran expertos conocedores de las artes plásticas, sino por una cuestión ideológica, es decir, por controlar cuál sería la imagen de Bizkaia que desde tales pinturas

---

<sup>32</sup> Firmaron el acta de esta Sesión los diputados Benigno Olabarrieta, Isidoro León, Román San Pelayo, Miguel de Azaola e Ildefonso Arrola.

se transmitiera. Les importaba no tanto la calidad artística como el mensaje. Querían que se tratara de buenos artistas, famosos y reputados, eso sí, dentro de una atenuada concepción estética moderna, pero sobre todo les inquietaba que desde las pinturas se transmitiera un conjunto de ideas que no representara el pensamiento político de la institución foral. Así, como veremos más adelante, casi podría decirse que se dió un reparto de techos proporcional a la importancia de cada grupo político representado.

¿Por qué Echena y Guinea? Es difícil saberlo. A favor de Guinea operaba la satisfacción por la vidriera y su obediencia política en ese asunto, era vizcaíno y tenía un sólido prestigio como pintor de orden (formación romana, acabados muy meticulosos, gusto por la anécdota tratada con sentimiento), al tiempo que gustaba de realizar incursiones como pintor de apetencias modernizantes (amigo de los Guiard, Regoyos, Zuloaga..., converso al impresionismo radical tras su viaje a París...). Por su parte, Echena había tenido unos orígenes académicos similares a los de Guinea, pero no llegó a sentirse atraído por los radicalismos puntillistas o cromáticos, había nacido en Gipuzkoa, era un pintor mucho más institucional que Guinea, había tenido algún éxito de mayor importancia que el vizcaíno allende las fronteras y, como único paralelismo con Guinea, era el autor de la vidriera del Palacio de la Diputación de Gipuzkoa. También debe consignarse que el techo del Salón de Baile (actualmente, Salón de Actos) de la liberal Sociedad *El Sitio*, inaugurado en 1894, estaban pintados por Guinea, en los plafones circundantes con alegorías de las artes, y por Echena, en el techo propiamente, con una alegoría republicana. El buen trabajo realizado por ambos en el inmueble de tan influyente institución cívica debió pesar, sin duda, en su elección<sup>33</sup>. Asimismo, Echena pintó los techos de varias casas de la familia Chávarri, antes del fallecimiento en 1900 de Víctor Chávarri, probablemente la personalidad política y económica más poderosa e influyente de su tiempo en Bizkaia. En cierta manera podría decirse que Echena era un protegido de Chávarri, aunque menos de lo que Adolfo Guiard lo era de Ramón de la Sota o Paco Durrio de Horacio Echevarrieta.

La cautela de la “*previa presentación de los diseños y dibujos*” posibilitó que, en la siguiente Sesión<sup>34</sup>, el diputado Ampuero solicitara un concurso más amplio:

*“no veo inconveniente en que ese concurso se extendiera a todos los artistas nacidos en las Provincias Vascongadas (...) pues aún siendo los Sres. Echena y Guinea celebridades en el arte de la pintu-*

---

<sup>33</sup> Actualmente en el Salón de Actos de la Biblioteca Municipal de Bidebarrieta, antigua Sociedad El Sitio, sólo se conservan los plafones de Guinea, pues la alusión republicana fue hecha desaparecer en tiempos poco propicios para esa tendencia política.

<sup>34</sup> Celebrada el 9 de Octubre de 1901.

*ra, nadie negará la posibilidad de que apareciesen otros artistas de menos renombre, que ofrecieran obras más geniales e inspiradas”.*

A lo cual el diputado Olabarrieta respondió algo que ya se ha insinuado, es decir, que:

*“se trata de dos artistas cuyas obras son conocidas por todos, porque en determinados edificios de carácter público y en las moradas de algunos de nuestros convecinos, han tenido ocasión de probar cuánta es su genial disposición a la pintura decorativa”.*

La solicitud del concurso abierto fue desestimada y, en consecuencia, se comunicó a Echena y Guinea la oferta, quienes la aceptaron de inmediato<sup>35</sup>. Muy rápido, asimismo, trabajaron ambos artistas, puesto que para el 7 de Agosto de 1902 ya habían presentados los bocetos a los diputados de la Comisión de Fomento, quienes en su siguiente Sesión<sup>36</sup> encontraron “*los mencionados bocetos ajustados al encargo que dichos Sres. se confirió*”, con lo cual a continuación<sup>37</sup> se aceptaron por tal Comisión los nombres de Echena y Guinea.

Mientras esto sucedía, los pintores Manuel Losada, Adolfo Guiard, Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga se ofrecieron en conjunto a la Diputación para las decoraciones pictóricas. Se trataba de la materialización de lo que Losada había hablado con Regoyos años atrás, pero sin Regoyos<sup>38</sup>. Este ofrecimiento colectivo se produjo el 24 de Septiembre de 1901, es decir, una vez Guinea y Echena ya habían presentado sus bocetos<sup>39</sup>.

Sin embargo, cuando la decisión de la Comisión de Fomento se fue a convertir en Acuerdo oficial de la Comisión Provincial<sup>40</sup>, el diputado Jose M<sup>a</sup> Lábarri propuso se incluyera entre los artistas el nombre de Ignacio Zuloaga,

---

<sup>35</sup> Echena el 28 de Octubre de 1901 y Guinea el 16 de Noviembre.

<sup>36</sup> Celebrada el 21 de Septiembre de 1902.

<sup>37</sup> Sesión celebrada el 8 de Octubre de 1901.

<sup>38</sup> En la abundante correspondencia conocida de Regoyos no se advierte que estuviera enterado de la propuesta colectiva de sus amigos. Quizás sí lo estaba y les comunicó -verbalmente- que no podía participar o bien no se enteró del asunto en ningún momento. El hecho es que meses después, en enero de 1903, le escribió a Losada una carta en la que, a propósito de la decoración de la Sala de la futura Sociedad Filarmónica, le decía: “Me alegro lo que me dice Vd. de la Filarmónica y haremos lo posible por hacer una exposición seria. Desearía que, cuando Vd. me conteste, me diga si tienen plan de decorar dicha sala de manera artística o si piensan hacer pajaritos a lo Echena. Sería una buena picaia si vuelven a llamar a ese *coloso de los bilbaínos*. Yo he hecho varias composiciones alusivas a la música y, si se hiciera esto por concurso, presentaría algo. Si se lo dan todo a Guinea o a Vd., me alegraría mucho, y, si se hicieran paneaux de distintos artistas reunidos, creo que se podría hacer algo bonito reuniéndonos”, Legado Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre, Biblioteca Nacional, Madrid.

<sup>39</sup> Sobre este asunto véase nuestro *Adolfo Guiard* (Bilbao, 1984), pp. 92-94.

<sup>40</sup> En la Sesión del 8 de Octubre de 1901.

sin mencionar a sus amigos de equipo, iniciándose la discusión de si habría dinero suficiente disponible para pagar a tres artistas. Dado que el incluir o no a Zuloaga dependía del presupuesto existente, se decidió postergar el Acuerdo hasta saber de la Comisión de Hacienda si habría efectivo para tres en vez de dos artistas, aunque el número de techos a pintar siguiera siendo el mismo.

Sorprendentemente, cuando la Comisión de Hacienda respondió a la pregunta dijo que sí había dinero y, junto a los nombres de Echedia, Guinea y Zuloaga, apareció el de Alvaro Alcalá-Galiano, quien hasta ese momento no había sido citado en ningún documento. La Comisión de Hacienda, incluso, estableció un reparto de los plafones entre los cuatro artistas<sup>41</sup>. Esta Comisión económica (que decidió determinadamente en cuestiones artísticas) estaba integrada por los diputados Fernando Carranza, Miguel Azaola (ambos conservadores monárquicos) y Nicasio Beristain (carlista).

El caso es que Ignacio Zuloaga, alegando que sus amigos no habían sido tenidos en cuenta, rechazó la oferta que se le hizo<sup>42</sup>, con lo que su parte (de hecho, dos de los salones principales) se dividió entre Echedia y Alcalá-Galiano. El Acuerdo definitivo de la Comisión Provincial (con Zuloaga) se adoptó el 26 de Noviembre de 1902.

Así, se produjeron diferentes repartos del trabajo en función de la presencia de dos, cuatro y tres artistas sucesivamente. Vamos a explicar cuáles fueron esas sucesivas distribuciones, para lo cual resulta necesario señalar primero los salones que ostentan pinturas. Esta relación de estancias es tanto más conveniente por cuanto conviene unificar las denominaciones ya que según las distintas épocas han recibido diferentes nombres, eligiendo para nuestro uso la denominación original y que es la siguiente por orden de mayor a menor importancia:

1. *Salón de Recepciones*, también llamado Salón de Fiestas.
2. *Salón de Sesiones*, también llamado Salón de Juntas.
3. *Salón de la Comisión Provincial*, también llamado Salón de la Comisión Permanente, Salón de Gobierno y, recientemente, Salón de Bizkaínos Ilustres.
4. *Salón del Trono*, que en la distribución inicial concebida por Aladrén eran dos piezas destinadas al Vice-presidente, idénticas y simétricas de las del Presidente, siendo llamado transitoriamente Salón de Recepciones la primera vez que se cita este espacio como no destinado ya al Vice-presidente.

---

<sup>41</sup> Reunión celebrada el 18 de Noviembre de 1902.

<sup>42</sup> En carta del 1 de Diciembre de 1902. En cartas relacionadas con este asunto Zuloaga calificó el edificio de Aladrén como “horroroso” y las pinturas de Echedia y Guinea como “las vulgaridades y nulidades que le esperan”.

5. *Despacho de la Presidencia*, también llamado Salón del Diputado General.

6. *Secretaría de la Presidencia*, también llamado Sala de Recepciones del Sr. Presidente y Sala del Diputado General.

7. *Sala de Diputados*, también llamado últimamente Salón Sota.

8. *Sala de Comisiones*, también llamado después Despacho del 1er Teniente de Diputado General o del Diputado de Presidencia.

En el reparto que se hace cuando se cuenta inicialmente sólo con Echena y Guinea, la cuestión quedó así:

José Echenanagusia: (1) Salón de Recepciones con el tema de *Ayer, Hoy y Mañana de Vizcaya (Apoteosis de Vizcaya)*; (2) Salón de la Comisión Provincial con el tema de *El tiempo vuela, la vida es corta*; y (3) Sala de Comisiones, un pequeño espacio, colindante a la Sala de Diputados, para el que Echena previó por "*la poca importancia (...) solamente un capricho: Las Cigarras*".

Anselmo Guinea: (1) Salón de Sesiones con el tema alegórico de *La Ley y la Justicia*; (2) Salón del Trono con el tema *La Monarquía abuyentando los Vicios*; (3) Despacho de la Presidencia con una *Alegoría de la Presidencia*; (4) Secretaría de la Presidencia con el tema alegórico de *Una recepción de todas las clases sociales*; y (5) Sala de Diputados con el tema alegórico *De la discusión nace la luz, de la reunión la amistad*.

Los dos lienzos historicistas que Aladrén había conseguido trasladar de las vidrieras al Salón de Recepciones fueron repartidos entre ambos pintores, *La pacificación de los bandos por el Corregidor Gonzalo Moro* para Echena y *La jura de los fueros por el Rey Dn. Fernando el Católico* para Guinea.

Así pues, se advierte que Echena obtuvo los espacios primero, tercero y octavo, en tanto Guinea pudo contar con el segundo, cuarto, quinto, sexto y séptimo. El desequilibrio aparente en favor del segundo pintor debió estar motivado por la gran carga de trabajo que comportaba el primer espacio, el Salón de Recepciones, de hecho tres grandes pinturas.

Cuando la Comisión de Hacienda comunicó que sí existía dinero para pagar a Zuloaga e hizo un nuevo reparto de los techos con el pintor eibarrés, más la sorprendente irrupción de Alcalá-Galiano, a Zuloaga se le destinó la Secretaría de la Presidencia (antes atribuido a Guinea) y el Salón de la Comisión Provincial (antes atribuido a Echena), mientras que Alcalá-Galiano se le ofreció el Salón del Trono (antes atribuido a Guinea), el cual recibía este nombre -de obvias connotaciones monárquicas- por vez primera.

Tras el rechazo de Zuloaga, la Secretaría de la Presidencia regresó a manos de Guinea y el importante Salón de la Comisión Provincial pasó a las de Alcalá-Galiano, resultando al final que, con respecto a los planes iniciales, Alcalá-

Galiano restó un Salón a Echena y a Guinea respectivamente. En cuanto a los temas, Alcalá-Galiano conservó el previsto por Guinea para el Salón del Trono, pero cambió el que Echena había concebido para el Salón de la Comisión Provincial, introduciendo el asunto *La luz disipando las tinieblas*, de manera que Echena trasladó el tema *El tiempo vuela, la vida es corta* a la Sala de Comisiones donde inicialmente había previsto colocar el capricho *Las cigarras*. Así que en el reparto definitivo la cuestión quedó en los siguientes términos:

Guinea: Representando aproximadamente un 44% del trabajo de los techos, abordó los trabajos del Salón de Sesiones, el Despacho de la Presidencia, la Secretaría de la Presidencia y la Sala de Diputados.

Echena: Representando aproximadamente un 33% del trabajo de los techos, se hizo cargo del Salón de Recepciones (incluidas las dos pinturas historicistas, una de las cuales perdió Guinea), y de la Sala de Comisiones

Alcalá-Galiano: Representando aproximadamente un 23% del trabajo de los techos, se ocupó del Salón del Trono y del Salón de la Comisión Provincial.

De la misma manera que los políticos de la Diputación decidieron qué artistas pintarían qué salones, del mismo modo que con anterioridad habían determinado con enorme precisión cómo debía ser la *Alegoría de Bizkaia* de la vidriera principal, de igual forma que también habían señalado cuáles serían los asuntos históricos que se trasladarían a lienzos para el Salón de Recepciones, con minuciosa descripción de cómo habían de trastarse tales asuntos históricos a cargo de Carmelo Echeagaray, Cronista de las Provincias Vascongadas, de la misma manera ha de suponerse que los temas para las pinturas de los techos debieron ser impuestos por los diputados, dejando a los artistas la tarea de “ver” los asuntos y darles forma.

Sólo cabe suponer que existió tal imposición, por coherencia con lo impositivo que los diputados habían sido en las similares cuestiones precedentes, ya que no consta documento alguno en que ese dictado se manifieste de forma explícita. Sólo mediante imposición se entiende, por ejemplo, que a Anselmo Guinea se le atribuyera en el primer reparto el tema *La monarquía abuyentando los vicios...* La personalidad filo-bizkaitarra de Guinea no le hubiese animado a una elección libre de ese tema precisamente y, en cambio, probablemente le resultó un alivio comprobar que al final se lo quitaban de las manos.

Ya se ha explicado con anterioridad que la decisiva Comisión de Hacienda estaba compuesta por dos conservadores monárquicos y un carlista, pero es preciso señalar que este grupo conservador poseía una mayoría muy superior, aplastante, en el conjunto de diputados. Tras las elecciones parciales de marzo de 1903 el grupo de los conservadores se componía de diecisiete diputados, mientras que carlistas había dos (ambos por el distrito de Durango) y fueristas había uno (por el distrito de Bilbao). Respecto a las elecciones anteriores, la nota más destacada era la pérdida del puesto de diputado que los “bizkaitarras”

habían logrado en 1898 en la persona de Sabino Arana. Si bien era cierto el retroceso de los nacionalistas en la Diputación, también lo era su avance en el Ayuntamiento de Bilbao, pues en las elecciones de noviembre de 1901 lograron ser el segundo grupo municipal en importancia con seis concejales, por detrás de los siete conservadores monárquicos y por delante de los cinco socialistas.

### *Las ideologías de los artistas.*

En cuanto a los artistas, ya se ha mencionado que Anselmo Guinea se hallaba cercano al nacionalismo, si bien, al contrario de Guiard, nunca se había manifestado públicamente como tal y, con seguridad, se presentaba como un fuerista no carlista, o “euskalerrriaco” a lo más, que como un radical “bizkaitarra”. Sin embargo, no deben olvidarse sus buenas relaciones personales con Ramón de la Sota y Llano ni el hecho de que Guinea fuera un pintor -el único- alabado reiteradamente por Sabino Arana y que tras su fallecimiento en 1906 recibió un gran homenaje de las fuerzas culturales nacionalistas representadas por las revistas JEL y ABERRI.

Alvaro Alcalá-Galiano fue un pintor personalmente ligado de manera estrecha a la monarquía borbónica, hasta el punto de llegar a ser nombrado Conde del Real Aprecio por Alfonso XIII y servir como su ayudante personal en la corte madrileña durante muchos años. No sólo hubo eso, Alcalá-Galiano se casó con una hija de Víctor Chávarri, el más poderoso político del partido de los conservadores monárquicos en Bizkaia.

Por su parte, José Echeda era una persona de ideología cercana también al conservadurismo (recuérdese su cercanía a Chávarri), pero pudiendo señalarse un par de matices, cuales son el de una menor radicalidad conservadora (recuérdese su alegoría republicana en la Sociedad El Sitio) y una mayor presencia de componentes “católicos”.

Así, por tanto, tendríamos representadas en los artistas a las tendencias foralistas, desde los carlistas legitimistas hasta el radicalismo nacionalista, a los monárquicos dinásticos y a los conservadores en un régimen de economía liberal.

La forma en que fueron resueltas todas las pinturas por parte de los tres artistas revela que llegaron a un acuerdo de estilo común, de manera que no se produjeran grandes contrastes entre unos techos y otros. Es decir, una vez más hicieron lo contrario de lo que Regoyos había sugerido, es decir, muchos artistas con distintos estilos dejando huella de las tendencias de su época. El acuerdo alcanzado por los tres pintores fue el de resolver las alegorías propuestas a la manera de Tiépolo, es decir, escenarios de nubes celestiales, agudos contrapicados, fuertes escorzos, alejamiento de la representación realista y acercamiento a una figuración idealista para las concretas sugerencias alegóricas. Un idealismo que debe ser entendido como el modelo de representación “clasicista” tal y como era trabajado por Alma Tadema en la Inglaterra de finales del XIX,



quien a su vez se basaba en los modelos “clasicistas” de los pintores ilustrados del XVIII, quienes a su vez, muy libremente, daban forma a lo que creían eran los comportamientos y costumbres del clasicismo imperial romano. Frente al alegorismo mixto (realismo junto a idealismo) del Guinea de la vidriera, en las pinturas se buscó esa unidad formal del alegorismo idealista y de escenografía barrocamente “tiepolesca”.

*Techos: descripción e interpretación.*

En los tres plafones del techo del Salón de Recepciones, Echenagusía desarrolló el tema de la *Apoteosis de Bizkaia* en secuencias de *Ayer*, *Hoy* y *Mañana*.

La figura central del *Ayer* es un militar extrañamente vestido a la romana. Su actitud es de reposo, significando que su misión ya ha sido cumplida. Tal misión consistió en sacar al territorio bizkaino del salvaje estado representado por el león, a la izquierda, y la belicosa etapa representada por el ejército militar, en la zona inferior. Arriba, entre querubines, una alegoría de la Victoria porta dos coronas de laurel en honor del soldado. A la derecha, dos mujeres le miran, una recogiendo con su mano la espada vencedora, otra sosteniendo un recipiente de incienso; entre ambas la base de una columna, significando estas figuras la Paz y la Posteridad, respectivamente. En suma, de un pasado fiero y de luchas (abajo y a la izquierda) surge una Bizkaia gloriosa que se encamina hacia la fama y la estabilidad (arriba y a la derecha)<sup>43</sup>.

En el plafón central el *Hoy de Bizkaia* se lee de abajo a arriba. Entre un minero que, sentado sobre una roca ferruginosa, muestra su espalda y un horizonte de chimeneas fabriles una alegoría de la Manufactura o de la Riqueza manufacturada, desde un ovillo suelta un hilo que, arrastrado por una cadena de angelotes, llega hasta las manos de la Ciencia convertido en cable y chispa eléctrica con la que ilumina a Hermes, con su caduceo en una mano y un sobre sellado en la otra. Por encima de ellos, unos “putti” alegorizan las artes. Recuérdese aquí el párrafo de Ramiro de Maeztu extraído de *Hacia otra España*. En otras palabras, el trabajo manual e industrial de Bizkaia genera comercio y progreso científico y, como culminación de ello, nacen las artes como perfecto complemento del espíritu<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> La figura alegórica de la Victoria portando dos coronas de laurel, tal y como se observa aquí, era un tema muy dieciochesco en las pinturas decorativas de techos. Entre otros, se puede observar en la *Alegoría de las Virtudes Principescas*, de Sebastiano Ricci (1702-03), en el Castillo de Schönbrunn, Viena; también, la *Alegoría de las Virtudes*, de Jacopo Gurana (1758), en la Sala de los Arazzi, Ca' Rezzonico, Venecia.

<sup>44</sup> El asunto de una figura que porta en su mano una luz que ilumina determinada situación está presente, por ejemplo, en la antes citada *Alegoría de las Virtudes*, de Jacopo Amigoni.

Finalmente, el *Mañana de Bizkaia* es, según Echenagusía, una reinterpretación del viejo tema de *El Tiempo, la Verdad y la Historia*. El Tiempo descubre con su mano el cuerpo desnudo de la Verdad, quien se contempla a sí misma en un espejo de mano y ante la cual, teniendo por testigos a la Fé cristiana y a la Caridad (a la izquierda), como virtudes principales de los bizkainos, la Historia escribe el libro de los hechos gloriosos (¿HISTORIA UCET PULLI?) de la luminosa estrella bizkaina (escudo de armas sostenido por ramas de roble) y que, dados a conocer mediante clarines por la representación de la Fama, son el asombro del mundo<sup>45</sup>.

Vamos a olvidar, de momento, las dos pinturas historicistas de Echena ubicadas en los muros testers de este Salón de Recepciones y veamos la otra pintura de techo realizada por él. Se trata de un tema alegórico basado en la idea *El tiempo vuela, la vida es corta*. Este tema estaba previsto que fuera ubicado en la Sala de la Comisión Provincial o Permanente, tercer espacio en importancia de esta planta noble. Al ser desplazado por Alcalá-Galiano, Echena trasladó el asunto a un emplazamiento de menor importancia. La pintura, por tanto, debe ser entendida en relación al lugar en el que originariamente iba a estar colocada. El Tiempo contempla cómo dos mujeres hilan y recogen el hilo de la Vida, una sentada sobre ramas con capullos de algodón (el comienzo) y la otra sobre flores abiertas (la madurez), hilo que está a punto de ser cortado por la irrupción/interrupción de la oscura Parca, mientras unos angelotes sacuden las abejas del interior de una colmena. Las abejas, comunmente, alegorizan el trabajo ordenado y constante (como debe ser el trabajo de los diputados), pero en un sentido más profundo, simbolizan también la muerte y un cierto tipo de conexión con ella (recuérdese la costumbre popular vasca de comunicar a las abejas la muerte del dueño de la casa). Así, esta pintura debía recordar a los diputados de la Comisión Permanente que sus muchas tareas en favor de los administrados bizkainos tienen un plazo determinado de tiempo para ser realizadas. En un sentido amplio, el plazo de la vida, pero en un sentido restringido, el plazo de la duración del cargo político<sup>46</sup>.

Examinemos ahora las dos pinturas de Alvaro Alcalá-Galiano. Como se recuerda, el tema de *La Monarquía abuyentando los vicios y protegiendo las virtudes* estaba inicialmente destinado a Guinea para unos despachos que, en los planos de Aladrén, eran los del Vice-presidente de la Diputación. Ese desti-

---

<sup>45</sup> El asunto de un angel tocando trompetas era muy común. Entre otros, se observa en *La Nobleza y la Virtud acompañando al Mérito camino del templo de la Gloria*, de Giambattista Tiepolo (1757), en la Sala del trono de Ca' Rezzonico, Venecia. Por otra parte, esferas terráqueas surgiendo de entre nubes y soportadas por criaturas celestiales se pueden observar en *La Coronación de la Virgen*, de Giambattista Tiepolo, 1754, en la iglesia de Santa María de la Pietá, Venecia.

<sup>46</sup> Aunque el tema sea diferente, esta pintura está basada directamente en trabajos como *El triunfo de Zéfiro y Flora*, de Giambattista Tiepolo, circa 1734, procedente de Ca' Pesaro, Venecia, hoy en el Museo del Settecento, Ca' Rezzonico, Venecia.

no se modificó durante el proceso de ejecución del Palacio y, muy coherentemente, un tema de ese tenor monárquico terminó cubriendo un Salón del Trono, no previsto en ningún caso por Aladrén, como ya vimos ayer. La composición se divide en dos partes. A la derecha y en un plano cercano al espectador están los vicios, básicamente centrados en la Lujuria, la Gula y la Codicia (moralina católica en fuertes dosis, otros vicios más públicos no son citados). A la izquierda, situados más al fondo pero en posición de avance, la Monarquía (española, colores de ropas igual a bandera) acompañada por la fuerza del león (Estado) precede a representaciones de la Justicia, la Caridad, las Artes... Es interesante la figura aislada de la derecha. Surgiendo de un remolino oscuro, vestida con ropajes asimismo oscuros, recogida sobre sí misma, dormida y de cabellera revuelta, podría significar la Ignorancia o la Inconsciencia -no es un vicio como los otros, pues no es responsable de sí misma, es más bien un defecto, por eso se muestra apartada de las otras figuras- y cuya tenebrosa nocturnidad desaparece a medida que avanza el paso claro de la Monarquía<sup>47</sup>.

Como Alcalá-Galiano era dado a maniqueísmos, en su otra pintura repitió el esquema positivo-negativo, moral-inmoral, arriba-abajo, vestido-desnudo, etc... *La Luz disipando la Tiniebla* es un tema diáfano. La figura de la Luz, en la zona iluminada de un árbol, arriba, se muestra desnuda, sonriente y rodeada de infantes y racimos de uvas. La Tiniebla, por contra, abajo, vestida con ropas oscuras, semi-oculto su rostro, aparece en la zona sombría del árbol, sin frutos vegetales o humanos a su alrededor. La interpretación no ofrece muchas dudas: los asuntos públicos llegan a la Comisión de Gobierno en estado indeterminado o confuso o poco claro por la suma de intereses y presiones contrapuestas que encierran, pero la acción política de los Diputados arroja luz sobre todo ello y gracias a sus decisiones los asuntos públicos acaban bien determinados, comprensibles y transparentes.

Por su parte, Anselmo Guinea desarrolló en el Salón de Sesiones una *Alegoría de la Ley y la Justicia* y que, para mayor precisión, diríamos que se trata de la Ley y la Justicia Foral. La matrona porta en una mano la espada y la balanza que la identifican, mientras que en su otra mano blande una rama de palma que recuerda la idea de Inocencia. En su regazo tiene un libro titulado, inequívocamente, *LEGUE ZARRAK*. La figura está amparada bajo y a la sombra del árbol emblemático, el roble y es la posición de la mujer lo más significativo,

---

<sup>47</sup> Alcalá-Galiano pudo basarse en *La Virtud y la Nobleza abandonan la Ignorancia*, de Giambattista Tiepolo, 1740, procedente del palacio Barbarigo en Santa María del Giglio (hoy en Ca' Rezzonico, Venecia). También pudo basarse en la *Alegoría del Estado y El Triunfo de la Virtud*, de Jacopo Amigoni, 1728, ambas en los techos de la gran sala del Castillo de Schlessheim. La verdad es que éste era un tema muy recurrente, sobre todo en el catálogo tiepolesco, pero otros artistas también lo abordaron, como Amigoni, y puestos a mencionar una pintura que Alcalá-Galiano seguramente no vió, *El triunfo de la Virtud sobre el Vicio*, de Giovan Angelo Borroni, circa 1750, en el techo del salón de baile del Palacio Mezzabarba, Pavia.

quizás, es decir el hecho de encontrarse junto a las raíces, no sólo bajo el árbol, al lado de su tronco, sino justo al lado de donde se produce el alimento básico, la nutrición desde el interior de la tierra misma<sup>48</sup>. Ello provoca la identificación entre las leyes consuetudinarias y las costumbres propias, de una parte, y el origen telúrico de las mismas.

Un grupo interesante de Guinea es el formado por la pareja de temas desarrollados en el despacho del Diputado General y en el de su secretaría. En el primero se encuentra el tema de *Bizkaia recibiendo a todas las clases sociales*. El territorio se presenta como una mujer majestuosamente sentada en un trono bajo dosel bajo una copa arbórea y custodiada por maceros. Hacia ella se dirigen un nutrido grupo de mujeres vestidas de muy distintas maneras y en reverenciales actitudes de pleitesía. El sentido de la imagen es el de presentar el amor a Bizkaia como el nexo de unión de gentes distintas entre sí por múltiples razones, al tiempo que Bizkaia se muestra madre accesible y poderosa, acogedora más allá de la diversidad y fuerte como para hacer desaparecer los conflictos.

En el despacho colindante, perteneciente a la secretaría del Diputado General, el tema es una *Alegoría de la Presidencia*. En realidad en un origen éste iba a ser el verdadero despacho del Presidente, de ahí este asunto pictórico, pero, finalmente, por razones desconocidas, las funciones de ambos despachos se intercambiaron. Aquí, Bizkaia, en una actitud nada protocolaria, recibe los frutos de su buen gobierno en forma de múltiples dones acarreados por niños angélicos.

Finalmente, en la Sala de Diputados, de menor importancia que los anteriores, Guinea trabajó la idea *De la discusión sale la luz, de la reunión la amistad*, tema bien propicio para el lugar donde se ubica, pues en él estaba previsto que se reunieran las Comisiones de Hacienda, Fomento y Finanzas. En un luminoso espacio celeste una pareja se abraza con inocencia en primer plano, mientras un grupo, de personas más al fondo, debate algún tema, disipando las nubes más grises. La pintura posee una connotación democrática, pues admite que de la discusión política (es decir, de la existencia de ideologías contrapuestas) procede la claridad que debe iluminar las decisiones administrativas, y posee, asimismo, un cariz cívico ya que plantea la idea que la discusión política no tiene por qué negar, tras el debate, la amistad entre los contendientes.

Dentro de la unidad de criterio estilístico adoptado para los techos por Guinea, Echenagusía y Alcalá-Galiano, se advierte con claridad cuán fuera de

---

<sup>48</sup> Esta idea de la Justicia, como cabe esperar de una visión tan particularista, tiene elementos diferenciales respecto de la imagen clásica de la Justicia; véase "Justicia, Derecho, Arte", de Manuel Utande Igualada, en *ACADEMIA. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 80, Madrid, primer semestre de 1995, pp. 259-305.

lugar quedan las pinturas introducidas, no por los artistas, sino por los historiadores. Los dos asuntos de Echena para el Salón de Recepciones (*La jura de los fueros por el Rey Don Fernando el Católico en la Iglesia Juradera de Santa María de Guernica y La pacificación de los bandos oñacino y gamboino por el Corregidor Don Gonzalo Moro, 1394*) rompen la unidad pictórica del salón y se muestran como la intromisión historicista de la pintura de pleno siglo XIX entre los intentos semi-simbolistas y modernistas de los pintores que, un tanto confusamente, estaban intentando salir de aquel siglo.

Sin embargo, estas pinturas, no por ser de otro estilo y por estar realizadas gracias a las documentadas intrucciones de Carmelo Echegaray, son menos fantásticas. En otro sentido distinto, pero igual de irreales y caprichosas en cuanto a la descripción del tema. Muy realistas en cada uno de los detalles, pero pura invención en su conjunto. Pertenecen, en realidad, a la saga de las pinturas de Jaun Zurúa rechazadas por los historiadores por su componente legendario. Lo único que las diferencia es la existencia o no de documentación escrita sobre los hechos aludidos en las escenas. En cuanto a lo estrictamente pictórico, por otra parte, es el mismo concepto.

En la misma línea de actuación, pero mucho peor ejecutadas de factura, están las dos pinturas de Macario Marcoartu en el Salón de Sesiones: *Catad ahí a vuestro Señor que os lo demandaba* y *La Jura de los Fueros por la reina Isabel la Católica en un portal de la calle Tendería*. Es la revancha de los historiadores. Llevadas a cabo más tarde, cuando todo lo anterior ya estaba realizado e instalado, es decir, toda la pintura ornamental completada, estas dos pinturas se presentan como la intromisión tardía, de pésima calidad y en lugares no previstos para recibir pintura alguna (es decir, lugares inadecuados), de la pintura defendida por los historiadores. Marcoartu, por su parte, que no había sido mencionado en ningún momento anterior como posible aspirante o partícipe del conjunto pictórico, recibió así un espléndido favor institucional que no se correspondía en absoluto con su condición de pintor de tercera fila.