

La construcción de la imagen de la ciudad. Bilbao en torno a 1900

Dra. Maite Paliza Monduate

Universidad de Salamanca

Bilboko irudiaren eraketa. Bilbo 1900 urteko garaian

The construction of the image of the city. Bilbao around 1900

¹ El presente texto, que se atiene a lo expuesto en octubre de 200, está elaborado en función de la condición de ponencia del mismo y de las limitaciones de extensión inherentes a ella.

Durante la primera mitad del siglo XIX, especialmente a medida que avanzaba la centuria, Bilbao se mostró incapaz de crecer y desarrollarse debido a lo limitado de su superficie. La ley promulgada el siete de abril de 1861 vino a poner fin a esta situación, puesto que permitía ampliar los límites a costa de las anteiglesias vecinas y acometer el tan necesario plan de ensanche. Un año después, el ingeniero Amado de Lázaro diseñó un primer proyecto, que fue desestimado por ambicioso y utópico. Más tarde, en 1873, Severino de Achúcarro, Pablo de Alzola y Ernesto Hoffmeyer elaboraron una segunda solución, que fue aprobada en 1876.

A partir de esta última fecha, el Plan de Ensanche comenzó a materializarse lentamente. Muy pronto instituciones, particulares, sociedades² e, incluso, bancos³ iniciaron la construcción de nuevas sedes en la zona anexionada y el consiguiente abandono de los antiguos edificios del Casco Viejo. No obstante, hay que hacer la salvedad de que este último sector también sufrió una notable transformación arquitectónica, ya que la actividad constructiva allí fue muy importante y, en buena medida, trajo consigo la reforma o la sustitución de los edificios existentes con anterioridad a la aprobación del citado proyecto, gracias a la edificación de otros nuevos. Simultáneamente en terrenos de la antigua anteiglesia de Abando se levantaron estaciones, iglesias, escuelas, cines, etc., que también contribuyeron a configurar una ciudad adecuadamente equipada en términos de modernidad y que dieron servicio a la población bilbaína, que sufrió un crecimiento espectacular a finales de la centuria decimonónica. La construcción de estos inmuebles vino de la mano de una renovación absoluta de la arquitectura de la ciudad, que acabó creando una imagen muy concreta y caracterizada de Bilbao.

Nuestra intención en esta ocasión es analizar la génesis de alguna de estas obras, –puesto que las limitaciones de extensión impiden abordar un gran

² Este fue el caso de la Sociedad Bilbaína, que dejó su sede en la Plaza Nueva para instalarse en el edificio de la actual calle Navarra.

Con todo, hubo notables excepciones, como la de la Sociedad El Sitio, que levantó su inmueble, proyectado por el arquitecto Severino de Achúcarro, en la calle Bidebarrieta.

³ El Banco de Vizcaya, fundado en 1901, se instaló de forma provisional en la calle Bidebarrieta nº 5. No obstante, poco después de la constitución de la entidad financiera y con una gran visión de futuro respecto a la importancia que esa zona iba a tener en Bilbao, los responsables de la misma hicieron gestiones encaminadas a alquilar parte del edificio de oficinas, que en 1900 habían promovido los hermanos Aznar Tutor en la Plaza Circular y que entonces estaba en construcción. De hecho, el artífice del proyecto, el arquitecto José María Basterra Madariaga, introdujo algunas modificaciones en el mismo, de cara a la instalación de la entidad financiera, que en poco tiempo se hizo con el contrato de arrendamiento de todo el inmueble.

Caso bien distinto fue el del Banco de Bilbao, cuyo traslado fue muy tardío. Esta institución, creada en 1857, construyó su sede en la Plaza de San Nicolás con una gran superficie, puesto que ya entonces eran conscientes de que el edificio superaba con creces las necesidades de una población como la que tenía la villa. Por ello, sólo en 1957 el inmueble situado en Gran Vía nº 12, que en origen perteneció al Banco de Comercio, pasó a ser la oficina principal.

número de proyectos-, los planteamientos y los móviles que hubo tras ellas y la configuración que dieron a la ciudad; con independencia de que lógicamente la trama urbana en sí misma influyera muchísimo en el resultado final de la villa.

Una de las primeras instituciones que abandonó su antigua ubicación en el Casco Viejo fue el Ayuntamiento. En 1880, las autoridades municipales habían conseguido que el Estado cediera definitivamente los terrenos del antiguo Convento de San Agustín, que habían pasado a titularidad pública tras la desamortización de Mendizábal, para edificar en ellos un inmueble, que acogiera la Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1879, y futuras exposiciones, puesto que estaban preparando la Exposición Provincial de 1882⁴.

Sin embargo, parece que en ese momento o poco después albergaron otras esperanzas para ese solar, ya que en junio de 1882 decidieron que el lugar era el idóneo para levantar la nueva casa consistorial. Estaban en precario en el antiguo edificio, situado junto a la Iglesia de San Antón, por lo que hicieron los trámites para que fuera posible construir allí un consistorio⁵.

Las instancias superiores accedieron a la petición, aunque el Ministerio de la Gobernación puso objeciones, porque el solar estaba muy alejado del centro de Bilbao -a su juicio emplazamiento ideal para un edificio de ese tipo-, lo cual entendieron que era un serio inconveniente⁶. Aquellos terrenos eran uno de los confines de la antigua villa, pero al fin y al cabo pertenecían a Bilbao, puesto que hubiera sido cuando menos irrespetuoso que el nuevo ayuntamiento se hubiera construido en territorio de la antigua anteiglesia de Abando.

Entonces, marzo de 1883, Joaquín de Rucoba (1844-1919, titulado en 1869), que acababa de tomar posesión de la plaza de arquitecto municipal, recibió el encargo de elaborar el proyecto del nuevo edificio. Posteriormente, las autoridades municipales solicitaron al gobierno una prórroga en el plazo de construcción del consistorio, puesto que el anterior expiraba en 1886. La respuesta fue positiva, ya que fue ampliado hasta febrero de 1889⁷.

Rucoba, que dimitiría por motivos familiares de su puesto en la oficina técnica municipal en 1886, aunque accedió a dirigir la obra de forma gratuita hasta su conclusión⁸, configuró un proyecto que podríamos considerar dentro de

⁴ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas. Libro de Actas que da comienzo 25-9-1879 y termina 16-10-1880, f. 150.

⁵ *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas. Libro de Actas que da comienzo 26-6-1882 y termina 1-7-1883, f. 1 v.

⁶ *Ibidem*, f. 257.

⁷ *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas. Libro de Actas Municipales que da comienzo 1-7-1885 y termina 31-12-1885, f. 53.

⁸ *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas. Libro de Actas Municipales que da comienzo 2-1-1886 y termina 26-6-1886, f. 213 v.

un eclecticismo clasicista que además participó de las mismas aspiraciones presentes en otros grandes ayuntamientos construidos a finales del siglo XIX, en los que los promotores actuaron con ánimo de apariencia con la intención de equipararlos con los grandes monumentos de la ciudad⁹. La impresión es que las autoridades quisieron construir un edificio, que en sí mismo reflejara la grandeza que deseaban que tuviera Bilbao a corto plazo. Este inmueble ha sido objeto de atención por parte de distintos investigadores¹⁰. Este interés en sí mismo pone de manifiesto la relevancia del edificio, pero una de las cuestiones que aún no ha sido analizada es la estrecha relación de algunos detalles concretos de la casa consistorial bilbaína con la Ópera de París, proyectada por Charles Garnier, ganador del concurso, convocado en 1860.

Esto resulta especialmente evidente en los cinco óculos con bustos, que Rucoba introdujo en el piso alto de la fachada principal, puesto que existen con idéntico formato en el caso parisino. La diferencia estriba en que en este último la serie es continua, mientras que en el bilbaíno sólo aparecen en las calles central y extremas, al tiempo que en la obra de Garnier los retratos corresponden a compositores, mientras que en el que nos ocupa son personalidades destacadas de la historia de la ciudad.

Ya en principio, el arquitecto municipal reservó el óculo central para la figura de D. Diego López de Haro, fundador de la villa. Posteriormente, en 1891, una vez celebrado el concurso para la concesión de la ejecución de las esculturas de la casa consistorial, la Comisión de Fomento del Ayuntamiento estableció que los otros cuatro correspondieran al Cardenal Gardoqui, colocado a la derecha del fundador, el almirante Juan Martínez Recalde a la izquierda, Tristán Díaz de Leguizamón en el ala diestra y Nicolás de Arriquirar en la siniestra. Estos nombres fueron seleccionados a partir de una larga lista de prohombres de la villa, que había elaborado Antonio Trueba en 1879 de cara a dar contenido al callejero del Ensanche¹¹. La inclusión de figuras destacadas

⁹ NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura española (1898-1914)*. Summa Artis. Historia General del Arte (T. XXXV **). Espasa Calpe. Madrid, 1993, págs. 455-456.

¹⁰ Entre otros cabe citar aquí BASAS, M.: *Casa de la Villa de Bilbao. Primer Centenario 1892-1992*. Temas Vizcaínos. Nº 208. BBK. Bilbao, 1992; MAS, E.: *Arquitectos Municipales Joaquín de Rucoba. Bilbao* (Bilbao). Nº 51 (1992), págs. 10-11; ORDIERES DIEZ, I.: *Joaquín de Rucoba. Arquitecto (1844-1919)*. Tantín. Santander, 1986. PALIZA MONDUATE, M.: *Joaquín Rucoba y el Salón Árabe del Ayuntamiento de Bilbao. Kobie. Serie Bellas Artes* (Bilbao). Nº 5 (1988), págs. 47-57. PALIZA MONDUATE, M.: *Bernabé de Garamendi. Un escultor bilbaíno, 1833-1898*. Temas Vizcaínos. Nº 297. BBK. Bilbao, 1999.

En este mismo congreso conmemorativo del 700 aniversario de la fundación de Bilbao, al que corresponde la presente ponencia, Ana Isabel Leis Alava presentó una comunicación titulada *Arquitectura edilicia en Bilbao: las casas consistoriales de Bilbao*.

¹¹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas. Libro de Actas Municipales que da comienzo 2-1-1879 y termina 18-9-1879, f. 67 v. y ss. (A su vez Trueba partió de un documento previamente elaborado por Camilo Villavaso).



Ayuntamiento de Bilbao.



Detalle de la fachada principal del Ayuntamiento de Bilbao.



Detalle de la fachada principal del Ayuntamiento de Bilbao.

de la historia de Bilbao supone un deseo de poner en evidencia la antigüedad de la ciudad y, por ende, su importancia. La presencia de D. Diego López de Haro enlazaría con esa intención, mientras que el resto de los efigiados ennoblecían a la villa por la posición personal que habían conseguido, caso del Cardenal Gardoqui¹², o por las hazañas que habían protagonizado, al tiempo que algunos representaban instituciones o colectivos con gran peso en la historia de Bilbao.

Impusieron como condición que la figura central partiera de lo hecho por Mariano Benlliure en el monumento a Don Diego López de Haro, que acababa de ser inaugurado en 1890, lo cual fue un gran acierto, puesto que de ese modo la iconografía del fundador quedó fijada de forma definitiva. Igualmente, determinaron que el del Cardenal Gardoqui siguiera el lienzo, que por encargo del propio Ayuntamiento de Bilbao había pintado José de Madrazo en Roma, a poco de que el efigiado accediera a la púrpura cardenalicia. Ante la falta de imágenes del resto de los personajes destinados a presidir la fachada principal del nuevo inmueble, dieron libertad con la única condición de que se ajustaran en lo referente a los detalles de indumentaria y peinado a lo dominante en la época, en que cada uno de ellos vivió.

El equipo de escultores encabezado por Bernabé de Garamendi, con el que colaboraron Serafín de Basterra y Vicente Larrea, materializaron los tres bustos centrales, que resultaron próximos al realismo, al menos en el minucioso modelado de las facciones. Los dos de las alas corrieron a cargo de Tomás Fiat, que estuvo más cercano a los postulados del romanticismo.

Uno de los detalles que parece directamente tomado de la Ópera de París son los medallones, que aparecen en las enjutas de los vanos de la planta baja, que en el caso de las calles central y extremas presentan relieves con rostros de figuras de perfil. Soluciones similares aparecen en el edificio parisino, si bien hay diferencias en la decoración, que rodea a los tondos. En este punto, las labores escultóricas de la casa consistorial no parecen de buena mano. Quizá fueran realizadas por quienes materializaron los restantes detalles de labra del edificio (capiteles, decoraciones de frontones, etc.), aunque hasta ahora no he encontrado prueba documental al respecto.

Otras coincidencias entre ambos edificios son la configuración de la planta baja a base de vanos de medio punto, mientras que en el primer piso los huecos son adintelados, la propia importancia de la decoración escultórica en

¹² En más de una ocasión al aludir al Cardenal Gardoqui hicieron hincapié en su gestión para que la antigua parroquia de Santiago adquiriera la categoría de basílica, de modo que su inclusión en el programa escultórico de la fachada de la nueva casa consistorial también obedecía a un deseo de agradecimiento.

el resultado final de la obra o la inclusión de la loggia en la fachada principal. Esto en sí mismo no tiene la suficiente contundencia para establecer una filiación, pero desde luego refuerza el parentesco.

Igualmente, la resolución de los cuerpos extremos de la fachada principal también remite a la Ópera de París, especialmente a sus fachadas laterales. Finalmente, la inserción de las magníficas esculturas de la Ley y la Justicia en la balaustrada de la escalera de acceso a la casa de la villa entronca con la disposición de algunas figuras en el edificio francés.

No es extraño que Rucoba se dejara seducir por la Ópera de París, inaugurada en 1875, puesto que es uno de los edificios emblemáticos de la arquitectura europea del siglo XIX. Todo lo relativo a su construcción estuvo rodeado de una gran expectación desde el momento de hacerse público el concurso¹³, de modo que los arquitectos de la época estaban muy familiarizados con la obra cumbre de Garnier tanto por lo recogido en las publicaciones como por los frecuentes viajes a la ciudad del Sena. Sin duda, éste era el caso del laredano Rucoba, que en menor medida también dejó prueba de ello en algunos detalles del Teatro Arriaga.

Sin embargo, resulta llamativo que las autoridades aprobaran sin objeciones el proyecto que el arquitecto municipal había concebido a lo largo de 1883, ya que tan sólo doce años antes, en 1871, habían rechazado con contundencia una solución de plaza porticada, que Ernesto Hoffmeyer había ideado para el mismo solar de San Agustín por iniciativa del propio Ayuntamiento. En aquella ocasión, entendieron que las formas afrancesadas que presentaba no eran adecuadas para Bilbao, ya que no tenían nada que ver con los edificios existentes en la ciudad, con los que no guardaban armonía¹⁴.

Esta circunstancia ejemplifica muy bien el cambio de gusto y opinión en materia arquitectónica, que se había producido en la ciudad en tan breve lapso de tiempo, y anunciaba los derroteros por los que discurriría nuestra arquitectura en las siguientes décadas con el abandono de las formas de lejana ascendencia neoclásica, que eran las que las autoridades municipales defendieron en 1871, y el abrazo del eclecticismo y la diversidad de estilos propia de finales del siglo XIX.

¹³ La importancia de la Ópera de París ha motivado que distintos aspectos de la misma hayan sido recogidos en numerosas publicaciones. No obstante, como monografía específica vid. MEAD, C.C.: *Charles Garnier's Opera. Architectural empathy and the Renaissance French Classicism*. MIT Press. Londres, 1991.

¹⁴ Respecto a este proyecto y la resolución del mismo vid. PALIZA MONDUATE, M.: Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el Monumento a los caídos en la Primera Guerra Carlista del Cementerio de Mallona. Actas del Symposium Bilbao: 700 años de memoria. Los Bilbao soñados e imaginados. *Bidebarrieta* (Bilbao). Nº VIII (2000), págs. 213-244.

Igualmente, los particulares abandonaron sus casas en el casco antiguo y construyeron palacetes en el Ensanche, que en muchos casos son un símbolo parlante del nuevo status económico, que habían conseguido dentro del extraordinario enriquecimiento, que experimentó la ciudad a finales de la centuria decimonónica.

Una de las obras más significativas es el hotel¹⁵ que promovió Víctor Chávarri en la Plaza Elíptica. Era una casa doble, que albergaba su vivienda y la de su hermano¹⁶. Esta última ocupaba el espacio orientado hacia la calle Elcano. La decisión de erigir el edificio en este lugar fue cuando menos arriesgada, ya que entonces el paraje era un descampado sin construcciones y nada hacía presagiar que acabaría siendo uno de los puntos más importantes de Bilbao¹⁷. Así las cosas, el industrial fue un pionero al apostar por el Ensanche en detrimento del Campo de Volantín, que por las mismas fechas se estaba consolidando como la primera zona de expansión residencial de la villa.

El promotor había estudiado ingeniería en Bélgica y a la hora de concebir su casa quiso evocar la arquitectura de aquel país y, en especial, la Grand Place de Bruselas, que le había impactado vivamente en sus años de juventud, de modo que apostó por formas foráneas y ajenas a las tradiciones locales. En su época de estudiante había conocido en la Academia de Bruselas al arquitecto Paul Hankar (1859-1901), a quien encargó el proyecto, materializado en 1888¹⁸. Para entonces este técnico y otros colegas de la misma nacionalidad llevaban ya varios años inmersos en la formulación de una suerte de arquitectura nacionalista flamenca, que resolvieron en clave esencialmente neorrenacentista, inspirándose en los edificios de los siglos XV y XVI, y que se enmarcaba dentro de un movimiento cultural mucho más amplio con manifestaciones en otros campos como la política o la lingüística. Henri Beyaert

¹⁵ El edificio recibía esta denominación en los documentos más antiguos, que he manejado, que corresponden a los años 1890 y 1892. Sin embargo, en 1914 era designado como chalet. (A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 2. Leg. 21. Exp. 9 y Sec.1. Leg. 279. Exp. 5).

¹⁶ La vivienda de Víctor Chávarri era más amplia que la de su hermano.

¹⁷ La Dra. Basurto aludió a la audacia de Chávarri a la hora de escoger el emplazamiento. En este sentido, vid. BASURTO, N.: Paul Hankar en Bilbao, un capricho justificado. *Pérgola. Bilbao* (Bilbao). Nº 4 (1992), págs. VI - VII.

¹⁸ LOYER, F.: *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*. AAM. Bruselas, 1986, pág. 73. (Loyer también alude a la posibilidad de que la relación entre comitente y proyectista pudiera venir dada por la estancia de Jean Baptiste Hankar, progenitor del arquitecto, como director de caminos vecinales en Ereño. Por mi parte, he tratado de contrastar esta estadía, pero mis investigaciones, que hasta el momento no han podido ser todo lo minuciosas que hubiera deseado, no han sido fructuosas).



Plaza Elíptica y
Palacio de Víctor
Chávarri.



Palacio de Víctor
Chávarri.



Detalle del Salón
de los espejos del
Palacio de Víctor
Chávarri.

(1823-1894)¹⁹, en cuyo estudio trabajó Hankar hasta 1892, fue la figura clave de esta corriente en el caso concreto de la arquitectura. Estos edificios se caracterizan por una rica policromía, consecuencia de la combinación de diversos materiales, lo que redundaba en una variedad de texturas. Presentan profusión de miradores y vanos de diverso formato y abundante inclusión de piezas labradas en punta de diamante y placas mixtilíneas y, sobre todo, remates en hastiales curvilíneos, potenciados por pináculos, volutas, etc. y una cubierta accidentada por cuerpos abuhardillados, etc. Todo ello está presente en el Palacio Chávarri, que, sin embargo, sería una de las últimas obras de Hankar dentro de esta tendencia, ya que a partir de 1893 el arquitecto iniciaría su andadura modernista, que es lo más conocido de su producción y que le convertiría en uno de los representantes más destacados de este estilo en Bélgica²⁰.

Todo el repertorio neoflamenco está ampliamente representado en el edificio de la Plaza Elíptica bilbaína, que recuerda a otras obras concebidas por los colaboradores de Beyaert. Así, los coronamientos a modo de piñones remiten a la Maison de Chats (1874-1876) y la diversidad de huecos, que parecen poner en evidencia exteriormente el reparto de las distintas habitaciones del interior, tiene que ver con postulados racionalistas de la arquitectura decimonónica, algo que ya había experimentado Hankar en el Hotel Zegers-Regnard, proyectado el mismo año que el palacio que nos ocupa. Otros planteamientos y detalles característicos del arquitecto belga son igualmente evidentes como la inclusión de ciertas citas neorrenacentistas caso del vano palladiano, que aparece en el tercer cuerpo del eje central del alzado a la plaza, de presencia habitual en varias obras relacionadas con el mismo técnico. La incorporación de algunos detalles neomedievalistas (huecos rebajados, etc.), propios de la fase final del gótico, de la que, como hemos anticipado, también bebió Beyaert refuerza el parentesco con los palacios belgas. Sin embargo, parece que el alzado de la fachada zaguera fue mucho más modesto.

Por lo que se refiere a la decoración de interiores, subsisten varias dependencias con el diseño original de finales del siglo XIX. Una de ellas, el llamado Salón de los espejos recuerda algunos planteamientos presentes en obras de Hankar como el comedor de la casa Bartholomé (1898) de Bruse-

¹⁹ En 1986, Loyer aludió a la posibilidad de que Beyaert fuera el artífice del proyecto del Palacio Chávarri, aunque simultáneamente afirmó que en la época en la que se materializó Hankar ya llevaba el peso del estudio del maestro, mientras que en 1991 el mismo autor atribuyó el edificio a ambos arquitectos. En este sentido vid. LOYER, F.: *Paul Hankar. La naissance...* y LOYER, F.: *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar. Archibecte*. AAM. Bruselas, 1991, pág. 44.

²⁰ Respecto a la etapa modernista de Hankar vid. LOYER, F.: *Paul Hankar. La naissance...* y LOYER, F.: *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar...*

las²¹, lo que permite concluir que el artífice también se ocupó de estas cuestiones²², pese al inconveniente de la distancia. A juzgar por lo que podemos ver en la actualidad dominaron los recintos de inspiración francesa, algo que, por otra parte, fue habitual en la arquitectura belga, previa al modernismo.

No obstante, dos de las estancias presentan la particularidad de tener los techos adornados con pintura decorativa²³, dentro de un estilo italianizante, algo que fue relativamente frecuente en otras zonas²⁴, y que también tuvo acogida en las residencias vizcaínas levantadas en torno a 1900²⁵, bien es cierto que los derribos nos han podido privar de obras similares. Uno de ellos, precisamente el que corresponde al citado Salón de los espejos, que aquí reproducimos, está firmado por Echena, rúbrica que, como es sabido, corresponde a José de Echenagusía Errazquín (1844-1912), que posteriormente también decoró algunos salones de la nueva sede de la Diputación en la Gran Vía²⁶. Coincide con lo usual en este tipo de obras, que, de ordinario, estuvieron presididas por figuras mitológicas, alegorías, ninfas, amorcillos, etc. recortados sobre un fondo de nubes. Es muy probable que composiciones similares tam-

²¹ Vid. fotografías de esta dependencia en LOYER, F.: *Dix ans...*, s. p. (En concreto la chimenea de esta habitación está coronada por un cuerpo superior decorado con espejos, compartimentados a modo de retícula, muy similares a los existentes en el Palacio Chávarri).

²² De hecho, François Loyer publicó un boceto para la decoración de un interior del Palacio Chávarri, debido al propio Hankar.

²³ Una zona del actual zaguán de acceso al jardín trasero también presenta decoraciones similares, aunque, según testimonio oral recogido durante mi visita al edificio, una reciente restauración ha puesto de manifiesto que este último caso corresponde a pintura mural en sentido estricto.

²⁴ Sirva de ejemplo el caso de las numerosas decoraciones murales que Pradilla dejó en los palacetes madrileños, hasta el extremo de que estas composiciones reciben el nombre del pintor aragonés, aunque otros artistas de prestigio como Carlos Luis de Ribera o Joaquín Espalter participaron en el ornato de otras residencias de la capital. Al respecto, vid. NAVASCUES PALACIO, P.: *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*. El Viso. Madrid, 1983, págs. 65 y ss. Otra zona igualmente significativa es Asturias, donde este tipo de murales fueron muy frecuentes en las casas promovidas por indianos. En este sentido vid. ALVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930)*. (T. D). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias. Gijón, 1991, págs. 362 y ss. y MORALES SARO, M.C.: *Rehabilitación de Villa Tarsila*. Dragados y Construcciones. Madrid, 1990, págs. 25-28. No obstante, este tipo de pinturas también está presente en otras residencias que no fueron levantadas con capital americano como el magnífico palacio de la familia Selgas en Cudillero. Sobre esta cuestión, vid. FERNANDEZ GARCIA, A.M.: La decoración pictórica del Palacete de la familia Selgas. *Goya* (Madrid). Nº 253-254 (1996), págs. 2-11 y MORALES SARO, M.C.: *La Quinta. La obra de Ezequiel y Fortunato de Selgas en Asturias y la Fundación Selgas-Fagalde*. Fundación Selgas Fagalde. Oviedo, 1996.

²⁵ Edificios públicos, casas de vecindad, etc. también contaron con decoraciones de este tipo.

²⁶ Vid datos sobre Echenagusía en MARRODAN, M.A.: *Diccionario de pintores vascos*. (T. II). Beramar. Bilbao, 1989, págs. 24 y 25 y VV.AA.: *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. (T. 4). Forum Artis. Madrid, 1994, págs. 1060-1061.

bién decoraran los techos de otras dependencias, que no han llegado hasta nosotros con su aspecto original. Así, lo permite concluir la noticia recogida por algunas publicaciones respecto a la intervención del pintor palentino Asterio Mañanós (1865?-1935?) en la decoración del Palacio Chávarri, a partir de 1893 y durante un período de cinco años, aunque parece que no sólo se dedicó a la pintura mural, puesto que entre otras cosas en esa época hizo una copia del monumental lienzo *La rendición de Granada*, obra de Pradilla, para el mismo promotor²⁷. Nada de esto se puede poner en relación con Hankar, de modo que tal vez obedeciera al gusto personal del propietario o quizá fuera decisión del arquitecto Atanasio Anduiza, suegro de Chávarri, a quien tradicionalmente se ha vinculado la dirección de obra del edificio de la Plaza Elíptica.

Otras dependencias parecen ajenas a lo que las publicaciones existentes nos permiten considerar como lo más característico de la obra de Hankar. Así, en el comedor se rastrea la incidencia de las modas inglesas, que gozaron de una gran acogida en la arquitectura vizcaína, y que hay que situar dentro de una coyuntura de estrechas relaciones comerciales entre Inglaterra y Bilbao y de la extraordinaria renovación sufrida por la tipología de la vivienda unifamiliar en la época victoriana en Gran Bretaña y su eco en otros países²⁸. La ostentosa decoración francesa de las habitaciones anteriores da paso en esta dependencia a una sobria y exclusiva presencia de magníficos empanelados de madera, que forran la parte baja de las paredes. No obstante, la chimenea de esta estancia es, hasta donde conocemos, excepcional tanto por el diseño, que incluye cisnes y decoración curvilínea, como por el colorido con unos llamativos tonos amarillos o la finura del material cerámico, en el que no consta la firma de la casa matriz. En este sentido, no es aventurado suponer que procediera de los Países Bajos, ya que se aparta por completo tanto de los modelos nacionales, debidos al ceramista Daniel de Zuloaga o a los alfares sevillanos, como de las piezas inglesas de presencia habitual en Bizkaia o las imitaciones de obras francesas. Su estilo entroncaría con el simbolismo o el modernismo.

Pocos años después de terminar los trabajos de construcción en 1891, el palacio sufrió varias reformas. En concreto, en 1908, se añadieron sendos cuerpos en los extremos de las fachadas hacia las calles Elcano y Gran Vía. El primero fue proyectado por encargo de Benigno Chávarri por el arquitecto Mario Camiña, quien añadió un bloque con una galería hacia el jardín²⁹. El

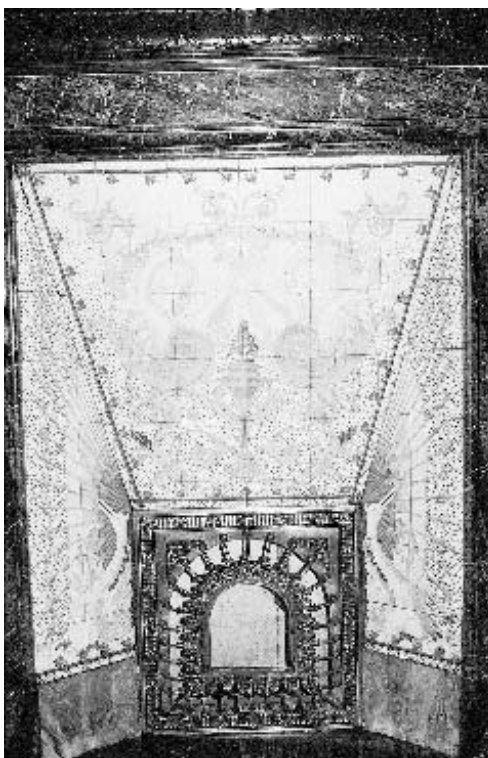
²⁷ VVAA: *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. (T. 9). Antiquaria. Madrid, 1991, pág. 172.

²⁸ Respecto a la influencia inglesa en nuestra arquitectura vid. PALIZA MONDUATE, M.: La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya. *Kobie. Serie Bellas Artes* (Bilbao). Nº 4 (1987), págs. 65-100.

²⁹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 1. Leg. 279. Exp. 5.



Techo del Salón de los espejos del Palacio de Víctor Chávarri.



Chimenea del comedor del Palacio de Víctor Chávarri.

segundo corrió a cargo del maestro de obras Daniel de Escondrillas³⁰, quien a requerimiento de Soledad Anduiza, ya por entonces viuda de Víctor Chávarri, recreó con tres alturas el pabellón de semisótano y planta baja, que en aquella fecha cerraba el inmueble en el frente de la Gran Vía. Las dos tintas empleadas en el plano por el técnico firmante y la documentación aneja³¹ así lo ratifican. La impresión es que ambos profesionales entendieron perfectamente la concepción de Hankar y Anduiza a la hora de diseñar el proyecto en 1888.

En los años cuarenta, el edificio sufrió una importante remodelación, proyectada por el arquitecto Eugenio de Aguinaga, con el fin de convertirlo en sede del Gobierno Civil, y hoy acoge a la Subdelegación del Gobierno³².

Por extraño que pueda parecer no fue éste el único caso en que un particular deseó evocar la arquitectura belga a la hora de construir su residencia en Bilbao, ya que unos años más tarde el industrial Guillermo Pradera, que también había estudiado ingeniería en Bélgica, quiso emular a Chávarri y recrear la arquitectura flamenca en su residencia bilbaína, sita en la calle Bertendona³³. Encargó el proyecto al arquitecto José María Basterra Madariaga (1859-1934, titulado en 1887), quien interpretó los recuerdos juveniles del promotor en clave neogótica, dentro de una gran sobriedad formal. Los planos, cuyos orígenes se remontan a 1901, incluyen sencillos alfices con conopios en torno a los huecos³⁴. En 1918, el arquitecto Ricardo Bastida reformó el edificio al añadir una nueva planta³⁵.

Frente al exotismo de estos proyectos y la intervención de otros arquitectos extranjeros en algunos inmuebles construidos en Bilbao a finales del siglo XIX y a principios del XX, hubo promotores que quisieron un estilo más local y autóctono para sus residencias, lo que vino a potenciar aún más la variedad de improntas presentes en la imagen arquitectónica de la ciudad. Este fue el

³⁰ En la misma fecha, Escondrillas también reformó el garaje-portería del palacio, situado en la parte zaguera en la confluencia de las calles Elcano, Colón de Larreátegui e Iparraguirre.

³¹ La solicitud de permiso de obra decía *elevar tres pisos sobre el pabellón adosado a la fachada Oeste del actual edificio con fachada a la Gran Vía, conforme se detalla en los planos que acompaño*. A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 2. Leg. 21. Exp. 9.

³² Desde estas líneas agradezco a la Subdelegación del Gobierno las facilidades, que me dieron para poder realizar mi investigación, y el amable trato, que en todo momento me dispensaron.

³³ Ya aludí en primicia a esta circunstancia en 1989. En este sentido, vid. PALIZA MONDUATE, M.: *El arquitecto Rafael de Garamendi y la residencia "Rosales"*. Seguros Bilbao. Salamanca, 1989, pág. 24.

³⁴ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 295. Exp. 2.

³⁵ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 6. Leg. 62. Exp. 25.

significativo caso de Ramón de la Sota y su casa de la Alameda Mazarredo, hoy sede del Athletic Club de Bilbao³⁶, en el que confluyeron dos personalidades afines a la causa nacionalista vasca como eran el propio promotor y el artífice del proyecto, el arquitecto Gregorio de Ibarreche (1864-1933, titulado en 1892)³⁷, que fue condiscípulo de Sabino Arana en el colegio de los Jesuitas de Orduña y que con el tiempo sería el primer alcalde nacionalista de nuestra villa. El proyecto, que data de 1897³⁸, configuró un edificio, inspirado en los palacios vascos, que destaca por su elegante sobriedad y la calidad de los materiales. Además el desarrollo espacial gira en torno a un impresionante hall cuadrilongo de tres alturas, rodeado por galerías, que dan paso a las distintas habitaciones, y cubierto por una claraboya con una vidriera, realizada por la casa Maumejan, a partir de un diseño de Guinea, que incluye tipos populares vascos. Este modelo de planta es de clara ascendencia inglesa y pone de manifiesto la influencia de esta arquitectura en nuestro territorio en fechas previas a 1900. En este caso, la decoración interior, que es mucho más austera que la del Palacio Chávarri, también remite al mundo británico, con el que, como es sabido, el propietario de la casa también tuvo una estrecha relación. Corresponde a una de las primeras obras de la arquitectura regionalista vasca, cuya temprana fecha manifiesta una vez más, al igual que muchos de los aspectos que recogemos en estas páginas, la pujanza de la arquitectura bilbaína en torno a 1900, ya que se anticipa en más de una década a los primeros tanteos del regionalismo montañés, auspiciado por el arquitecto castreño Leonardo Rucabado, que, como es sabido, también se afincó en Bilbao.

Por otra parte, numerosos particulares invirtieron en la construcción de casas de vecindad en el Ensanche, en la mayoría de los casos con la intención de explotarlas en alquiler. Muchas de ellas eran inmuebles anodinos, que repetían de forma manida la combinación de hileras de miradores y balcones, hasta el extremo de conformar grandes lienzos de calles sin mayor interés arquitectónico.

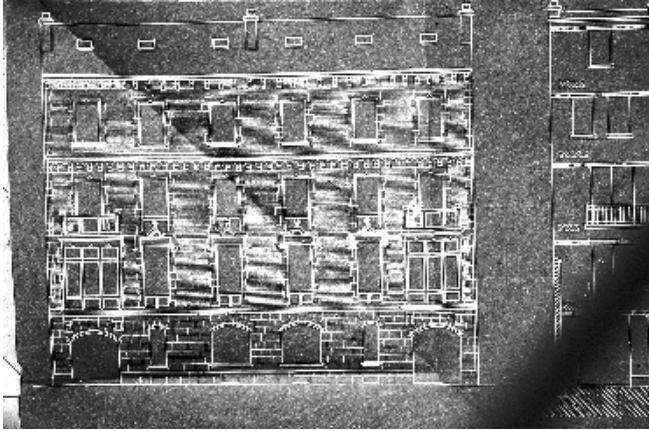
Sin embargo, en 1901, una voz se hizo oír en referencia al nivel artístico de los edificios que se estaban construyendo en el Ensanche. Fue Enrique Epalza y Chanfreau³⁹, por entonces arquitecto jefe de obras municipales,

³⁶ Sobre las obras de rehabilitación del edificio, de cara a convertirlo en sede del Athletic Club de Bilbao vid. ARISTEGUI, J.: *Palacio de Ibaigane. Obra de restauración de la sede del Athletic*. Temas Vizcaínos. Nº 220. BBK. Bilbao, 1993. Desde estas líneas agradezco al Athletic Club de Bilbao las facilidades que me dieron para poder realizar este trabajo.

³⁷ Respecto al arquitecto Gregorio de Ibarreche, vid. BASURTO, N.: El arquitecto Gregorio de Ibarreche. En *La Compañía de Maderas*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1994, págs. 61-75.

³⁸ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 519. Exp. 28.

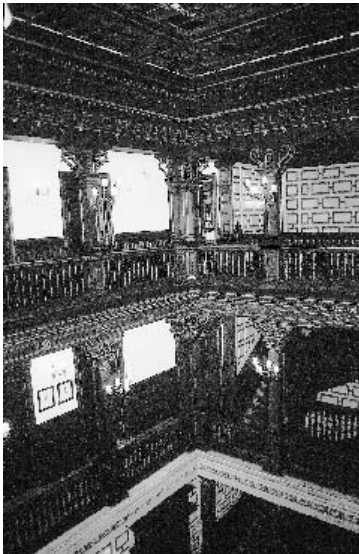
³⁹ Sobre este arquitecto vid. FULLAONDO, J.D.: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao* (T. II). Alfaguara. Madrid, 1971, págs. 239 y ss. y MAS, E.: Arquitectos municipales. Enrique Epalza. *Bilbao*. Nº 54 (1994), págs. 10-11.



Alzado de la fachada principal de la casa de Guillermo Pradera.



Casa de Ramón de la Sota.



Hall de la casa de Ramón de la Sota.

quien se refirió a los inmuebles levantados en Bilbao en los años previos en términos tales como *vulgaridad* o *desesperante monotonía*. Simultáneamente, describió la pauta dominante en los proyectos, que se presentaban en la oficina técnica del Ayuntamiento para su aprobación, de la siguiente manera *las construcciones cuyos proyectos se presentan en las oficinas del Excmo. Ayuntamiento no brillan en su inmensa mayoría por la riqueza y suntuosidad de sus fachadas ni por la repartición artística de los pisos, contentándose los propietarios casi siempre con erigir edificios modestos y de un rendimiento a ser posible elevado* ⁴⁰. En su opinión, la construcción, que había experimentado un crecimiento notable en los últimos años en la ciudad, sin embargo, no había aportado obras de calidad. Este aspecto había sido descuidado por los promotores, exclusivamente interesados en obtener el mayor rendimiento de los solares y los inmuebles. De ahí que según su criterio la relevancia arquitectónica de los edificios de la villa era similar a la de muchos años atrás, cuando ésta tenía una población mucho menor y no alcanzaba los niveles de importancia como tal urbe, que había consolidado en los albores del siglo XX.

No cabe duda de que Epalza tenía razón en cuanto a la generalidad de los proyectos construidos en Bilbao, pero también es cierto que en las dos últimas décadas del siglo XIX tanto los arquitectos como los maestros de obras activos en la villa ya habían concebido edificios, que huían de los diseños tradicionales, que aparecían renovados con nuevos materiales e incluían importante repertorio escultórico e influencia del eclecticismo y los nuevos estilos.

Enrique Epalza fundamentó la urgente necesidad de cambiar este estado de cosas por varios motivos. El primero de los cuales era la conveniencia de que la población *viviera la vida del arte*; con lo que parece que perseguía tanto la formación en criterios artísticos de los bilbaínos, que al vivir en un lugar con buena arquitectura acabarían teniendo nociones sobre esta cuestión, como que su espíritu recibiera los beneficiosos efectos de estar rodeados de arte; el segundo, el interés de que los edificios reflejaran la importancia de la ciudad, es decir la concepción de la arquitectura como símbolo parlante de la grandeza de una capital. También aludió, de una parte, a la obligación del Ayuntamiento de fomentar el nivel de la arquitectura como, de alguna manera, hacía con otras artes como la escultura o la pintura, gracias a las pensio-

⁴⁰ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libro de Actas Municipales. Libro de actas que da comienzo 2-10-1901 y termina 27-12-1901, fs. 67-69 v. y Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 37. Exp. 14. (Todos los datos referentes al proyecto de Epalza y a la constitución del concurso de fachadas, a los que haga referencia a continuación, proceden de estos documentos).

nes, que permitían a algunos artistas ampliar sus estudios en el extranjero y, de otra, a la arquitectura como signo de poder de los propios promotores, de modo que éstos entendieran que los edificios eran un espejo de su status social. Además apuntó que la responsabilidad de configurar una ciudad bella no era sólo obligación de los poderes públicos, sino también de los particulares, que tenían el deber moral de afanarse en este empeño. En lo referente a este último punto también habló de la utilidad de ilustrar a las clases pudientes, de modo que tuvieran aspiraciones artísticas. Igualmente, abogó por la conveniencia de que el consistorio tuviera cierta flexibilidad a la hora de aplicar las ordenanzas municipales, que por entonces estaban en proceso de modificación. De hecho, en 1906 vio la luz el nuevo reglamento⁴¹, que sustituyó a la ya obsoleta normativa en vigor desde 1885⁴².

Ante este statu quo y la necesidad de paliarlo, Epalza propuso la creación de un concurso anual de fachadas, que se celebraría por primera vez en 1902⁴³, en el que se concederían tres premios a los mejores proyectos presentados libremente por los propios propietarios. Las recompensas para los ganadores suponían la condonación de una parte de las tasas de construcción y la concesión de una medalla para los arquitectos artífices del proyecto. El certamen, cuyas bases fueron elaboradas por el propio Epalza, fue aprobado por la Comisión de Fomento del Ayuntamiento en octubre de 1901⁴⁴.

La iniciativa no era una idea original, puesto que otras ciudades españolas como Barcelona y Madrid e, incluso, extranjeras como París y Bruselas contaban con competiciones de este tipo y, por lo demás, a posteriori, el concurso de fachadas de Bilbao sirvió de modelo para tratar de instaurar un certamen similar en Pamplona⁴⁵.

Indudablemente, la denuncia del arquitecto municipal escondía una protesta sobre cuestiones de composición y, especialmente, de originalidad y decoración, de hecho así lo entendió la propia Comisión de Fomento⁴⁶, algo,

⁴¹ En este sentido vid. *Ordenanzas Municipales de la Invicta Villa Bilbao*. Imprenta y Encuadernación de M. Aldama. Bilbao, 1906.

⁴² Sobre este punto concreto vid. *Proyecto de Ordenanzas de construcción vigente en el casco y ensanche de la I. Villa de Bilbao*. Imprenta M. Echevarría. Bilbao, 1885.

⁴³ En su libro *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad 1876-1910*, la Dra. Nieves Basurto cita una comunicación titulada *La imagen de la ciudad. Concurso de fachadas. Bilbao 1902*, que figura en prensa. No pude asistir al Congreso sobre Arquitectura Modernista, celebrado en Melilla en 1997, donde se presentó y a fecha de hoy no me consta que haya sido publicada.

⁴⁴ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 222. Exp. 15.

⁴⁵ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 37. Exp. 14.

⁴⁶ *Ibídem*.

por otra parte, consustancial a la arquitectura decimonónica de corte ecléctico. De todos modos, de forma reiterada Epalza aludió en su escrito a la necesidad de que las casas fueran *de buen gusto, suntuosas y cómodas o artísticas, bien distribuidas y suntuosas*, con lo que también ponía el acento en aspectos como la organización espacial y el confort, aunque se desprende de la documentación que en lo referente al concurso esto era algo claramente secundario para el arquitecto municipal. También se refirió a *la acertada elección de materiales, saliéndose los constructores de la rutina generalmente seguida*.

Las bases del concurso establecían que el jurado estuviera formado por miembros de la Comisión de Fomento del Ayuntamiento, el arquitecto jefe municipal y otro arquitecto designado por mayoría por los propios concursantes, que al inscribirse en el certamen tenían que indicar el nombre de un profesional.

Sin embargo, Enrique Epalza dimitió de su puesto antes de que se celebrara la primera competición. Había formado parte de la oficina técnica desde enero de 1887⁴⁷, cuando al segundo intento obtuvo la plaza de arquitecto ayudante, que había dejado vacante Edesio de Garamendi al ser nombrado arquitecto jefe tras el cese de Joaquín Rucoba. En 1899, al fallecer el citado Garamendi, el técnico que nos ocupa ascendió a su vez a la categoría de máximo responsable. No están claros los motivos que ocasionaron su renuncia a principios de diciembre de 1901⁴⁸, toda vez que su labor era muy satisfactoria para los responsables del consistorio, que una vez consumada aquélla mostraron todo tipo de parabienes y agradecimientos a su gestión. Lo cierto es que un año después de este abandono el hasta entonces funcionario municipal presentó un proyecto al primer concurso de fachadas, que se hizo público el cuatro de diciembre de 1902⁴⁹, cosa que en la situación anterior no parece probable que hubiera podido hacer, ya que como hemos anticipado, las bases del mismo fijaban su participación como jurado.

A esta primera convocatoria sólo concurrieron cinco promotores. A saber, Victoriano de Zabalinchaurreta, dueño de una casa unifamiliar, sita en el ángulo formado por las calles Tívoli y Huertas de la Villa, levantada según planos del citado Enrique Epalza; Justo Violete⁵⁰, propietario de una casa de vecin-

⁴⁷ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas Municipales. Libro de actas que da comienzo 8-1-1887 y termina 27-1-1887, fs. 27 y 28.

⁴⁸ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. Libros de Actas Municipales. Libro de actas que da comienzo 2-10-1901 y termina 27-12-1901, f. 167 v.

⁴⁹ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 222. Exp. 15.

⁵⁰ En algunos documentos figura como Violet y en otros como Violete.

dad en la Alameda Mazarredo, proyectada por José Picaza Belaunzarán, perteneciente a la oficina técnica del Ayuntamiento; José María Olábarri⁵¹, promotor de otra casa de pisos, ubicada también en la misma Alameda Mazarredo, debida al técnico Cecilio Goitia; Alberto Aznar, que presentó una casa de vecindad, ideada por José María Basterra, en la calle Gardoqui y Santiago G. de Arana, quien participó con un proyecto similar, radicado en la calle Henao, proyectado por José Ramón Urrengoechea, único maestro de obras participante en el certamen⁵².

El veintiuno de diciembre de 1902, se hizo publico el veredicto del jurado, compuesto por los ediles Calixto Zuazo y Alejandro Madariaga, Adolfo Gil, arquitecto ayudante de la oficina técnica municipal desde octubre de 1900⁵³, que ocupó el puesto en principio destinado para José Picaza, quien al concurrir al certamen quedaba de alguna manera invalidado como miembro del tribunal, y el también arquitecto Fidel Iturria, propuesto por la mayoría de los concursantes, entre ellos el propio Epalza. Otorgaron el primer premio al chalet propiedad de Zabalinchaurreta, el segundo a la casa de vecindad de Justo Violete y el tercero ex aequo a los proyectos firmados por José María de Basterra y Cecilio Goitia, de modo que el único de los aspirantes que quedó sin recompensa fue precisamente el maestro de obras, de hecho el dictamen del tribunal responsable de la resolución ni tan siquiera incluía algún comentario sobre la obra de Urrengoechea. No es arriesgado aventurar, dado el peso de los arquitectos en el jurado, que muy posiblemente esta eliminación estuvo motivada por la rivalidad existente entre ambas profesiones, que desde el siglo XIX competían por arrebatarse prebendas en el ejercicio de su actividad⁵⁴.

En principio, el veredicto resulta un tanto sospechoso, puesto que los dos primeros premios recayeron en Epalza, hasta un año antes máximo responsable de la oficina técnica municipal, y en José Picaza, que le iba a sustituir en el cargo en abril de 1902 y que formaba parte de la plantilla de técnicos municipales desde octubre de 1896⁵⁵. Por tanto, ambos profesionales habían teni-

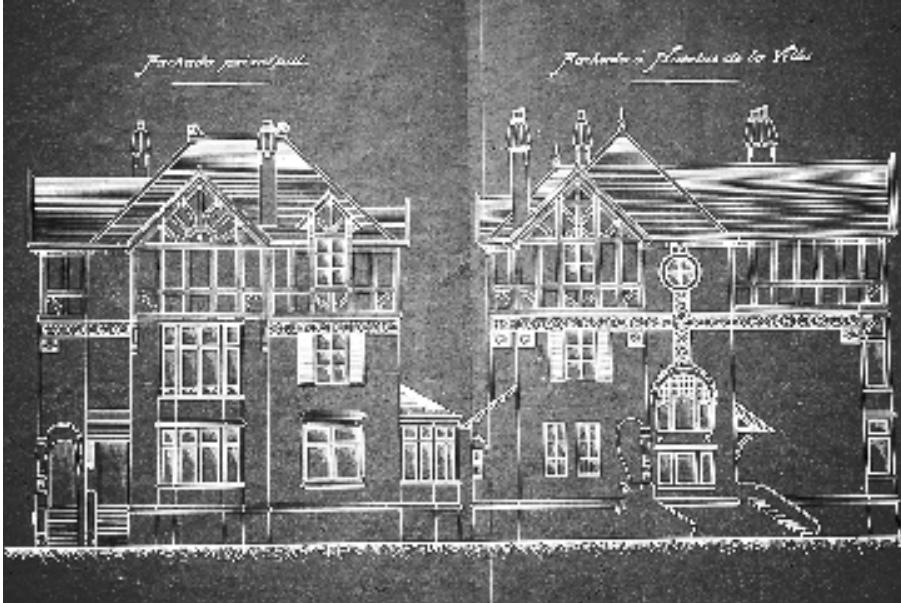
⁵¹ Respecto a José María Olábarri, que al igual que otros bilbaínos invirtió en el ensanche en la construcción de casas de vecindad para alquilar, vid. PALIZA MONDUATE, M y BASURTO FERRO, N.: *La sede del Puerto Autónomo de Bilbao. El arquitecto Julián de Zubizarreta y el "hotel" de la familia Olábarri*. Puerto Autónomo de Bilbao. Bilbao, 1990.

⁵² A.H.D.F.B.: Sec Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 222. Exp. 15. (Todos los datos referentes a este concurso que aportamos en esta ponencia proceden de esta documentación).

⁵³ A.M.B.: Libro de Actas Municipales que da comienzo 2-4-1902 y termina 27-6-1902, fs. 52 v. y ss.

⁵⁴ La Dra. Nieves Basurto puso de manifiesto esta posible motivación a la hora de desestimar el proyecto de José Ramón Urrengoechea dentro de un contexto de polémicas interprofesionales. En este sentido, vid. BASURTO FERRO, N.: *Los maestros de obras en la construcción ...*, pág. 25.

⁵⁵ A.M.B.: Libro de Actas Municipales que da comienzo 2-4-1902 y termina 27-6-1902, fs. 52 v. y ss.



Alzados de las fachadas de la casa de Victoriano Zabalinchaurreta.

do trato estrecho con los ediles, que formaron parte del jurado, y con Adolfo Gil. A todo ello se unía en el caso del dimisionario Epalza la presencia de Fidel Iturria, que, como queda dicho, había sido propuesto por el vencedor del concurso.

Los responsables del certamen justificaron su dictamen favorable al chalet promovido por Victoriano Zabalinchaurreta, debido a las ventajas derivadas de la condición de vivienda unifamiliar, unido al hecho de que estuviera emplazado en medio de un jardín y, por tanto, a cierta distancia de la alineación reglamentaria. Ambos factores favorecieron que el artífice resolviera el proyecto con *solución artística*, al no estar condicionado por las directrices de las ordenanzas municipales en lo relativo a vuelos y alturas y a la hora de configurar los planos sin tener que sujetarse al perímetro del solar. Igualmente, resaltaron la inclusión de detalles de *estilo modernista* y *la discreción* con que habían sido utilizados, algo que en opinión del jurado no era usual en esa formulación artística. Esta defensa del modernismo está muy en consonancia con el espíritu inicial del concurso en lo referente al intento de embellecer la ciudad, ya que como es sabido, fue uno de los planteamientos consustanciales a este estilo.

La casa de Zabalinchaurreta, cuyos planos estaban firmados el veintiseis de abril de 1901 y cuya construcción estaba terminada en agosto de 1902⁵⁶, constaba de planta baja con comedor, despacho, gabinete, vestíbulo, cocina, fregadero, despensa y dos W.C.; primer piso con cuatro dormitorios, un W.C. y un baño completo y segundo piso con dos dormitorios, un cuarto de niños, un dormitorio para el servicio, una toilette y un W.C. La distribución reflejaba pautas modernas en lo referente a la existencia de tres accesos (principal, de servicio y un tercero, ubicado cerca del gabinete), aspecto que facilitaba la independencia entre las distintas zonas de la casa, algo usual en los modelos británicos que incidían en Bilbao por esas fechas. Frente a esto, la inexistencia de un gran hall resultaba anticuada, mientras que la indicación del sentido de apertura de las puertas enlazaría con las preocupaciones higienistas de la época y los supuestos beneficios derivados de las corrientes de aire.

Por lo que se refiere al alzado, llama la atención que el jurado se refiriera al estilo del edificio sólo en clave modernista⁵⁷, ya que aunque esta formulación artística es extraordinariamente rica y variada, lo cual favorece que sea interpretada en sentido amplio o restringido, lo cierto es que sólo apreciamos detalles que se puedan poner en relación con ella en las soluciones de las chimeneas, que destacan por encima del tejado, en la imposta con decoración curvilínea que corre por debajo de los entramados de madera ficticios y, sobre todo, en el acceso principal, enmarcado por un caprichoso arco. Otras improntas estilísticas son tanto o más determinantes para configurar esta casa de campo, pero los responsables del certamen no se refirieron a ellas; en concreto, los entramados de madera ficticios remiten a fórmulas de la arquitectura británica como el estilo Old English, con el que también estaría relacionada la inclusión de bay-windows, la variedad de tamaños de las ventanas o la complicación de la cubierta. Los modelos ingleses, como ya hemos anticipado, tuvieron gran acogida en la villa y su entorno y potenciaron el carácter cosmopolita de nuestra arquitectura en torno a 1900. Muy pronto chalets similares a éste de Zabalinchaurreta serían frecuentes en Bilbao -sobre todo en Indautxu- y en otras zonas como Neguri, pero en los albores del siglo XX aún llamaban la atención, como de hecho ocurrió con los responsables de la comisión del Primer Concurso de Fachadas.

A la hora de referirse al inmueble que obtuvo el segundo premio, los miembros del jurado resaltaron *cierta novedad* en la combinación de sillería y ladrillo visto, materiales de presencia usual en bastantes casas de vecindad de

⁵⁶ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5º. Leg. 222. Exp. 15.

⁵⁷ En este sentido, puede ser esclarecedor que este edificio no aparezca mencionado en monografías sobre el modernismo en Bizkaia. En mi opinión, tal y como manifestaré en las siguientes páginas, la inclusión aislada de algún motivo modernista no permite encuadrar una obra dentro de ese estilo, a no ser que lo modernista sea lo dominante.

la villa, pero que aquí estaban colocados de forma innovadora. Asimismo, destacaron el diseño de las ménsulas del primer piso y la configuración del alero, en el que aparecían canecillos de madera y ménsulas y molduras de sillería, y, finalmente, indicaron la elegancia de la decoración en torno a los huecos.

Precisamente, la supuesta falta de originalidad de las casas de Aznar y Olábarri fue lo que las relegó al tercer premio, ya que en opinión de los responsables del veredicto estaban resueltas con buen gusto, pero repetían pautas habituales entre las construcciones de Bilbao.

No tuvieron ni un sólo comentario para la casa ideada por el maestro de obras José Ramón Urrengoechea y Mandiola, cuyo proyecto, firmado en noviembre de 1900⁵⁸, estaba aún resuelto con planteamientos clasicistas, que incluían hileras de sencillos miradores en los extremos de la fachada y ventanas y balcones en las calles intermedias, pero aún así la circunstancia de que el jurado lo condenara al silencio más absoluto resulta llamativa.

Todo esto corrobora que la preocupación esencial de la filosofía del certamen se centraba en lo ornamental y en la originalidad.

Un mes después de que se resolviera el primer concurso, en enero de 1903, una moción del concejal Carretero propuso que las competiciones de fachadas fueran quinquenales, puesto que ni el número de nuevas construcciones ni el de los arquitectos establecidos en la villa era excesivo, por lo que al final todos los profesionales iban a tener una recompensa de este tipo. Poco después, el referido José Picaza Belaunzarán puso objeciones a esta propuesta, dado que pudiera darse el caso de que *no es que todos los arquitectos se fueran a llevar medallas, sino todas o muchas de ellas* (podían recaer) *en el mismo, de modo que este fuera el mejor arquitecto*⁵⁹. No obstante, en octubre de 1903, la Comisión de Fomento acordó que los certámenes se celebraran cada cuatro años.

Las palabras de Picaza fueron premonitorias, puesto que en el segundo concurso, convocado a finales de 1906, nuevamente resultó ganador un proyecto firmado por Enrique Epalza. A esta citación concurrieron ocho edificios, de modo que el notable incremento de participación respecto a la primera edición ratificaba el pronóstico del impulsor de la idea, sobre que, una vez otorgados los premios, cundiría el ánimo favorable entre los arquitectos y los promotores, que se esforzarían en mejorar el diseño y la calidad de las obras con

⁵⁸ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 119. Exp. 30.

⁵⁹ *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 433. Exp. 11.

el acicate de un futuro galardón⁶⁰, de modo que el nivel de la arquitectura que se construía en Bilbao mejoraría.

Los propietarios que se inscribieron en el certamen fueron Francisco Astigueta⁶¹ con un chalet tintorería, sito entre las calles Autonomía y Zugastinovia en Basurto, firmado por Pedro Guimón; Amalia Aresti con una casa de vecindad, ubicada en el ángulo formado por las calles Rodríguez Arias y Licenciado Poza, debida a Enrique Epalza; Aurora Vildosola, con otro inmueble de pisos, que había promovido Eulalio Arana, por entonces ya fallecido, situado en la confluencia de las calles Hurtado de Amézaga e Iturrizar, también debido al último de los arquitectos citado; Vicente Ibarguengoitia con una clínica, ubicada en la Alameda Mazarredo, ideada por Cecilio Goitia; Pedro Montero con su famoso edificio de vecinos, radicado entre las calles Alameda Recalde y Colón de Larreátegui, proyectado originalmente por Luis Aladrén; José María Olábarri con un bloque de casas de vecindad emplazado entre las calles Gran Vía, Diputación y Eguía, debido a Cecilio Goitia; Antonio Carlevaris, que en su doble condición de arquitecto y promotor, presentó su casa de la Gran Vía y, finalmente, José Ramón Aburto con la casa de vecinos, ubicada en Rampas de Uribarte que resultó ser una de las ganadoras. Llama la atención que repitieran participación varios arquitectos, que ya habían concurrido al primer certamen (Epalza y Goitia), y alguno de los promotores (José María Olábarri).

Todos los técnicos eran arquitectos en esta ocasión, aunque una vez más captamos maniobras para relegar a los maestros de obras, ya que Paulino de la Sota quiso inscribir una magnífica casa de vecinos, dispuesta entre las calles Ercilla y Alameda Recalde y la Plaza Elíptica, proyectada inicialmente por el referido José Ramón Urrengoechea y concluida bajo la dirección del arquitecto Julio Saracibar, pero no fue admitido con la alegación de que su propuesta había llegado fuera de plazo -tan sólo un día después de que se cerrara el período de presentación-.

El jurado, que estaba formado por los concejales Ignacio Orbeagozo y Fernando Galina y los arquitectos Ricardo Bastida, ya por entonces técnico de la oficina municipal, y Angel Galíndez Bermejillo, propuesto por la mayoría de los concursantes, decidió conceder el primer premio ex aequo a las casas de José Ramón Aburto y Antonio Carlevaris, dejar desierto el segundo y otorgar una mención al chalet tintorería de Astigueta.

⁶⁰ *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 652. Exp. 6. (Los datos referentes a este segundo concurso que cite a continuación proceden de este documento).

⁶¹ En algunos documentos figura como Astigueta, aunque parece que la denominación exacta era la de Astigueta. Así lo han consignado otros autores y con esta grafía aparecía en el rótulo anunciador de la tintorería.



Casa de José Ramón Aburto.



Escalera de la casa de José Ramón Aburto.

Los responsables del veredicto justificaron el premio a la casa de Aburto por la consecución de una agradable combinación de materiales (ladrillo fino, arenisca y sillería, este último en el basamento), elogiaron la inclusión de las “cúpulas” que coronan los miradores y el esmerado diseño de los mismos, cuestión que ensalzaron de forma especial, ya que opinaban que era un *elemento que en general rompe la armonía de las fachadas*. Destacaron, igualmente, la abundancia de decoración, la calidad de los materiales empleados en la misma y su diseño; en este sentido, las palabras exactas fueron *decoración seria, bien pensada y ejecutada a la perfección*.

A la hora de referirse a la casa de Carlevaris razonaron el galardón por la originalidad que presentaba dentro de un planteamiento clásico, la ausencia de hileras de miradores, aunque incorporaba este elemento tan característico de la época en alguno de los pisos, la abundancia de decoración y el artístico coronamiento, ornamentación que en opinión de los responsables del certamen *no repetía los estilos clásicos, pero que igualmente no caía en los excesos del nuevo estilo libre*. La indudable categoría artística de este edificio, desgraciadamente desaparecido, que ocupaba el solar del actual nº 17 de la Gran Vía, tal vez la acabaron potenciando los inquilinos que tuvo, puesto que en él vivieron de forma simultánea dos de los grandes coleccionistas de arte que ha habido en Bilbao como fueron Valdés y Plasencia.

Paradójicamente parece que el chalet tintorería de Astigueta fue víctima de una concepción clásica de la arquitectura, según la cual esta tipología arquitectónica, en su condición de edificio industrial, no tenía la misma categoría y, por ende, nobleza que los inmuebles que acabamos de citar. De hecho, consideraron que era *de carácter provisional*, por lo que sin duda fue penalizado, puesto que la opinión que prevaleció fue la de que sólo debían ser premiados *edificios que sean verdaderamente ornamentales por su importancia y riqueza además del buen gusto de sus elementos decorativos*. El comentario recogido en las actas del certamen permite concluir que este proyecto de Pedro Guimón impactó vivamente al jurado, que le dedicó el siguiente comentario *la originalidad artística de su estilo moderno muy bien armonizado con el carácter ligero de la construcción y con su destino y el laudable interés del arquitecto y del propietario que al levantar este edificio industrial de poca importancia relativamente no se han limitado a hacer un edificio vulgar alejado de todo pensamiento artístico, sino que han buscado los medios de rendir culto al Arte y hermoear el aspecto de la calle*. Estas últimas palabras evidencian la honda preocupación de las autoridades de la época por conformar una ciudad bella.

En el momento de redactar el acta, los responsables propusieron al consistorio bilbaíno que en lo sucesivo participaran en el concurso de fachadas todos los edificios construidos en la villa en el período evaluado, de modo que no existiera la posibilidad de que una obra de interés no recibiera distinción

alguna por no haber concurrido al certamen. Esto parece que había ocurrido en esta segunda convocatoria, ya que lamentaron algunas ausencias, aunque no dejaron constancia escrita de qué proyectos en concreto echaron en falta. Asimismo, sugirieron que se concediera un único premio.

Resulta muy llamativo que dejaran desierto el segundo galardón, toda vez que participaron casas muy apreciadas hoy día en Bilbao como la promovida por Eulalio Arana, que presentó a la competición su viuda, Aurora Vildosola, ubicada en el ángulo formado por las calles Hurtado de Amézaga e Iturrizar, o el célebre edificio de Pedro Montero, sito entre la Alameda Recalde y la calle Colón de Larreátegui, cuya originalidad dentro del corpus arquitectónico bilbaíno está fuera de toda duda.

Las limitaciones de extensión, derivadas de la condición de ponencia del presente texto, nos impiden estudiar con minuciosidad todos los proyectos participantes en este concurso, por lo que aquí nos limitamos al caso de la casa de José Ramón Aburto, que hoy acoge la sede del Colegio Oficial de Abogados de Bizkaia, cuyos planos firmó Epalza en enero de 1904⁶². Constaba de semisótano con trasteros y bodega, planta baja con la portería y la casa del portero y cuatro pisos altos con una vivienda por rellano. Éstas eran sumamente amplias y tenían dos gabinetes, sala de billar, siete dormitorios, un tocador, dos WC, cocina, despensa y cuarto de la plancha. Tanto la cocina como la sala de billar y los dos gabinetes estaban potenciados por miradores. Los dos últimos, que seguramente fueron concebidos como sala y comedor, comunicaban con las torrecillas angulares. Estas dependencias además contaban con chimenea. Aparte de lo dicho y de la gran superficie, hay que resaltar que el arquitecto previó la instalación de ascensor.

Por lo que se refiere al alzado, indudablemente es una de las casas más bellas de Bilbao, de modo que a nadie extraña que recibiera el primer premio en el concurso de fachadas.

Epalza sacó partido del emplazamiento, en principio no muy ventajoso, al estar por debajo de la Alameda Mazarredo e inmediato a Uribitarte. Diseñó la que entendemos como fachada principal con dos cuerpos de miradores poligonales, coronados por estilizados chapiteles, en sí mismos de gran belleza. A ello se unía la calidad de los materiales; la policromía, derivada del uso del ladrillo rojo y de las tejas de colores, como es sabido, algo frecuente en la obra de Epalza; el esmero de los detalles de herrería tanto en los antepechos de los balcones como en la crestería metálica de la cubierta. Precisamente, esta última es otro de los aspectos destacados del edificio, dada la inclusión de los

⁶² A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec.5. Leg. 568. Exp. 11. (La solicitud de licencia de obras la cursó Francisco Rasche, representante del promotor).

chapiteles, cuya finalidad era sólo decorativa, toda vez que la normativa vigente entonces prohibía que pudieran utilizarse como zona de vivienda; lo mismo cabe decir de las ya citadas tejas de colores, que animaban el tejado, e incluso el esmerado diseño de las chimeneas francesas. Los frontones que coronaban los ejes de balcones y la molduración de la cornisa son otros elementos a destacar.

Dada la ausencia de citas concretas y generales tanto a los estilos del pasado como a los nuevos, formalmente habría que hablar de eclecticismo, incluso más bien de molduras eclécticas y de arquitectura policroma, aunque algunos la han considerado modernista sin fundamentar esta adscripción⁶³, bajo un criterio sumamente amplio y flexible de esta formulación⁶⁴, que, pese a no compartirlo, es respetable por lo indicado anteriormente sobre la riqueza y la variedad de improntas y soluciones presentes en el modernismo.

El edificio de Aburto encierra otras muchas cuestiones de interés que irían desde las decoraciones de escayola del portal hasta la calidad de la escalera principal. Respecto a esta última, he recogido varios testimonios en las últimas décadas, según los cuales durante los años treinta y cuarenta arquitectos, contratistas, delineantes y, en general, personas vinculadas a la construcción en la villa la consideraban como la mejor de las casas de vecindad de Bilbao⁶⁵, junto con las de las casas de Sota de la Gran Vía⁶⁶.

Su artífice fue el escultor Doroteo Mora, aunque, dadas las pautas habituales en aquella época, supongo que partiría de un diseño, hoy perdido, del propio Epalza⁶⁷. Entonces, Mora tenía un taller en la calle Particular de Costa⁶⁸ y

⁶³ PEREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *La arquitectura modernista en Bizkaia. Ismael de Gorostiza (1908-1915)*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1998, pág. 27. (Figura como casa Azcarate? y con la fecha de 1909?, pero simultáneamente es identificada como sede del Colegio de Abogados, por lo que creemos que se trata de este edificio).

⁶⁴ Algunos detalles como el ritmo levemente ondulante de los balcones y los ambiguos rostros que, tallados en madera, coronan los miradores de las fachadas laterales en mi criterio no son suficientes para fundamentar esta posible filiación, entre otras muchas cosas, porque al igual que otros motivos en sí mismos no son modernistas en plenitud. Según mi parecer es un edificio con algún detalle modernista, pero en modo alguno una obra perteneciente a ese estilo.

⁶⁵ Así me lo indicaron en más de una ocasión D. Juan Carlos Smith Prado y D. Ramón Velaz Cascante, que fuera durante muchos años delineante de Manuel María de Smith.

⁶⁶ Respecto a este edificio, proyectado por Manuel María de Smith Ibarra, vid. PALIZA MONDUATE, M.: *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto (1879-1956)*. Diputación Foral de Bizkaia. Salamanca, 1988. En lo referente a las escaleras, hay que decir que el diseño de Smith fue materializado por Gárate Amuchátegui (Taller de carpintería mecánica), establecido en la Alameda San Mamés. (A.P.J.M.S.S.: Caja 3).

⁶⁷ El archivo particular de Enrique Epalza desapareció como consecuencia de un incendio acaecido en su estudio de la calle Ascao, cuando el arquitecto ya tenía una edad avanzada.

⁶⁸ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 1. Leg. 307. Exp. 15.

parece que ejercía una notable actividad en Bilbao, que aún está sin investigar. No obstante, conocemos algunos datos aislados que revelan su interés como esta misma escalera o parte de la decoración del desaparecido Café Carabanchel⁶⁹. Otras noticias ratificarían una próspera situación económica y la diversidad de sus ocupaciones, ya que en 1909 promovió la construcción de un almacén de hilaturas en la calle Ascao⁷⁰, proyectado por el maestro de obras Manuel Camarón, que se conserva actualmente transformado en local comercial⁷¹. Firmó la escalera de la casa de Aburto con indudable orgullo de artista más que de mero artesano, puesto que hizo constar la condición de escultor junto a su nombre. El diseño tal vez tenga lejanas dependencias con ejemplos catalanes previos al modernismo más riguroso, pero es excepcional en Bilbao, donde predominaron las soluciones de balaústres más o menos trabajados, pero dispuestos de forma continua y repetida. En cualquier caso, esta escalera pone de manifiesto la calidad de la mano de obra establecida en la villa, que contribuyó notablemente al resultado final de obras, que hoy nos impresionan por su finura y que hay que poner en relación con las enseñanzas impartidas en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao⁷², desde su creación en 1879⁷³.

La casa de Aburto ya estaba concluida en mayo de 1906, unos meses antes, en octubre de 1905, Epalza diseñó las escaleras que salvaban el desnivel entre la Alameda Mazarredo y las Rampas de Uribitarte. Hay que hacer constar que la iniciativa partió del propio José Ramón Aburto, quien, tras la aprobación por parte del Ayuntamiento, las costeó a título particular⁷⁴. Los beneficios derivados de las mismas eran indudables para el edificio que nos ocupa, puesto que mejoraban los accesos, pero no es menos cierto que esta medida pone de manifiesto decisiones individuales que contribuyeron a desarrollar y embellecer algunos rincones de la ciudad. Esta última cuestión fue reclamada o suge-

⁶⁹ BACIGALUPE, C.: *Cafés parlantes de Bilbao*. Bilbao, 1995, pág. 88. Cita tomada de PEREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *La arquitectura modernista...*, pág. 38.

⁷⁰ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 1. Leg. 387. Exp. 2.

⁷¹ La Dra. Nieves Basurto recogió datos sobre este edificio. En este sentido, vid. BASURTO FERRO, N.: *Los maestros de obras...*, págs. 209-211.

⁷² En este sentido vid. PACHO, M.J.: El programa de estudios para la formación de constructores establecido en la escuela de artes y oficios de Bilbao a lo largo del último cuarto del siglo XIX. *Bidebarrieta* (Bilbao). Nº 2 (1997), págs. 145-155.

⁷³ No tengo prueba documental y desde luego es muy arriesgado suponerlo, pero cabría la duda de si Mora pudo ser el artífice de los cuerpos de miradores del edificio, ya que, como queda dicho, algunos incluyen ambiguos rostros de lejana ascendencia modernista, que, dada la intervención del escultor en esta escalera y en el Café Carabanchel, podrían ser suyos. En este sentido, vid. fotografías de detalle en PEREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *Arquitectura en Bilbao. Una visión desde el ornamento*. En *Bilbao en el detalle. Una mirada desde la arquitectura*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1997, págs. 11 y 42.

⁷⁴ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 568. Exp. 11.

rida, como hemos comentado anteriormente, por el propio Epalza al argumentar la necesidad de instituir un concurso de fachadas.

Por lo que se refiere al resto de edificios presentes en el concurso, ya hemos indicado que la casa de Antonio Carlevaris (1903)⁷⁵ era mucho más convencional en cuanto a composición que la de Aburto, que acabamos de analizar, pero contaba con una gran finura y elegancia a la hora de manejar el repertorio formal tradicional, por lo que en opinión del jurado se hizo acreedora del primer premio. Comunes resultaban también las casas de José María Olábarri (1903)⁷⁶ y la de Amalia Aresti (1901)⁷⁷ e incluso la de Eulalio Arana (1902)⁷⁸, que, aunque es un inmueble de gran belleza, repite la solución de torre con cuerpo de miradores y chapitel, dispuesta en el chaflán y con un aire similar al de otras construcciones por entonces ya existentes en la villa.

Con respecto a la primera convocatoria, el modernismo tuvo más incidencia en los proyectos participantes en este segundo certamen, ya que, aparte de la mención conseguida por el chalet-tintorería de Francisco Astigueta, este estilo también estaba presente en la desaparecida clínica de Vicente Ibargüengoitia (1905)⁷⁹, que dentro de un eclecticismo en la más pura tradición beaux-arts incluía motivos florales y gráciles tallos curvilíneos y ciertos aspectos de algunos antepechos y miradores, que se podrían poner en relación con él⁸⁰. El caso del edificio de Pedro Montero (1901)⁸¹ es bien distinto. El proyecto original era de Luis Aladrén, pero al fallecer este arquitecto en 1902 la dirección de obra pasó a Atanasio de Anduiza, por entonces ya de edad muy avanzada, hasta su conclusión en octubre de 1903. Los nombres de estos dos técnicos fueron consignados por el promotor a la hora de la inscripción en el concurso. Sin embargo y como es sabido, todo el repertorio modernista de las fachadas de ascendencia Art Nouveau se ha puesto en relación con el arquitecto J.B. Darroguay. Tal vez la circunstancia de que fuera francés le impidiera firmar los planos, al tiempo que Montero podía tener ya por entonces relaciones de amistad con Anduiza, puesto que poco tiempo después los Chávarri Anduiza establecieron sus oficinas en este inmueble, sito en la Alameda Recalde, del que finalmente llegaron a ser propietarios. Lo cierto es que el proyecto inicial de Aladrén no incorporaba detalles modernistas y a todos los

⁷⁵ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 431. Exp. 6.

⁷⁶ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 431. Exp. 4.

⁷⁷ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 296. Exp. 8.

⁷⁸ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 350. Exp. 2.

⁷⁹ *Ibídem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 566. Exp. 9.

⁸⁰ En mi opinión es lícita y sobradamente justificada la adscripción al modernismo de las obras promovidas por Astigueta y Montero, mientras que en el caso de la de Vicente Ibargüengoitia cabría aludir a la inclusión de detalles modernistas en un proyecto de estilo ecléctico.

⁸¹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 297. Exp. 2.

efectos era muy convencional. Quizás todas estas contingencias influyeron negativamente en el jurado, ya que dadas las reflexiones recogidas en el acta del concurso, habría que concluir que esta casa de vecindad debió ser merecedora de al menos algún comentario⁸².

Mención aparte merece el desaparecido chalet-tintorería de Francisco Astigueta (1906)⁸³, obra muy conocida, puesto que ya apareció recogida en revistas de época, y ha sido reproducida o comentada de forma casi general por otros autores entre los que habría que citar como pioneros a Juan Daniel Fullaondo⁸⁴, Carlos Flores⁸⁵ y Mireia Freixa⁸⁶. En este ejemplo el modernismo de ascendencia secessionista es claramente dominante en el exterior del edificio, aunque es mucho más evidente en la fachada principal que en el resto del inmueble, por lo que no es extraño que causara admiración entre los miembros del jurado. La complicación de la cubierta, derivada del formato de los hastiales, la variedad de soluciones de los vanos, entre los que abundan las formas sinuosas, el diseño ondulante de algunos antepechos, el trazado de la carpintería de la puerta de ingreso e, incluso, el letrero anunciador de la tintorería y casi hasta ciertos detalles del mismo dibujo del proyecto enlazan claramente con el estilo.

Respecto a la casa de Paulino de la Sota⁸⁷, que, como hemos anticipado, no fue admitida en la competición, por haberse presentado un día después de

⁸² Con posterioridad, el edificio sufrió reformas de distinta intensidad, una de las cuales se debió a Manuel María de Smith.

⁸³ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 443. Exp. 10.

⁸⁴ FULLAONDO, J.D.: *La arquitectura y los arquitectos ...*, pág. 422.

⁸⁵ FLORES, C.: *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán* (T.I). Aguilar. Madrid, 1982, pág. 103.

⁸⁶ FREIXA, M.: *El modernismo en España*. Cátedra. Madrid, 1986, pág. 238.

⁸⁷ Paulino de la Sota y Ortiz (1831-1927) era un indiano, natural del municipio vizcaíno de Sopuerta, que hizo fortuna en Méjico. De regreso a la tierra natal, contrajo matrimonio con su prima Ramona de la Sota y Helguera (1851-1932) en 1872. Invirtió en el ensanche de Bilbao en la construcción de casas de vecindad, destinadas al alquiler. En concreto, aparte de la aquí estudiada y publicada en primicia, nos consta que promovió otros inmuebles de similares características en las calles Estación y Colón de Larreategui-Astarloa. De la Sota vivió durante muchos años en la calle Hurtado de Amézaga en Bilbao y fue uno de los mayores propietarios de la villa, entre los que llegó a ocupar el trigésimo noveno puesto, pero en 1909 se afincó en Sopuerta, año en el que debió instalarse en la residencia, que había promovido en el barrio de Las Rivas, probablemente proyectada por un maestro de obras, a la que actualmente corresponde el número 10 y que está muy próxima a una escuela pública, fundada por él mismo para dar instrucción a los lugareños.

(Los datos relativos al nacimiento y fallecimiento del matrimonio Sota están tomados de las correspondientes lápidas del panteón del que son titulares en el Cementerio de Mercadillo en Sopuerta, tumba de la que Paulino Sota fue promotor. El resto de la información referente a las obras que promovió en Bilbao procede de los siguientes documentos A.H.D.F.B.: Sec. Corregimiento. Leg. 3849. Exp. 5; A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 1ª. Leg. 78. Exp. 46; Sec. 2ª. Leg. 98. Exp. 36; Sec. 1ª. Leg. 611. Exp. 2 y Sec. 1ª. Leg. 171. Exp. 1. El dato concreto respecto al puesto que ocupaba Paulino de la Sota entre los grandes propietarios bilbaínos procede de BASURTO FERRO, N.: *El desarrollo urbano y la vivienda. En Bilbao en la formación del País Vasco (Economía, población y ciudad)*. Fundación BBV. Bilbao, 1995, pág. 404).

que expirara el plazo oficial de inscripción, el maestro de obras José Ramón Urrengoechea, autor del proyecto, solicitó el permiso de construcción en nombre del promotor en julio de 1904⁸⁸. Las obras comenzaron de forma inmediata, pero en los primeros meses de 1905 la dirección pasó a ser responsabilidad del arquitecto Julio Saracíbar, quien introdujo bastantes modificaciones en los planos originales. En concreto podría ser suyo⁸⁹ el diseño de las *torrecillas*, dispuestas sobre los ejes de miradores de las fachadas laterales a las calles Alameda Recalde y Ercilla, que al parecer fueron concebidas con el único afán de embellecer la casa y contribuir al ornato público⁹⁰, lo que corroboraría una nueva iniciativa particular en esta línea y una preocupación que, a juzgar por varios testimonios como los aquí recogidos, existió, aunque, hoy por hoy, resulta difícil calibrar en plenitud.

Paulino de la Sota ya tenía experiencia en este tipo de tentativas, ya que en 1885 el Ayuntamiento rechazó su pretensión de levantar torres en el proyecto de casas de vecindad a edificar entre las calles Colón de Larreátegui y Astarloa, con el argumento de que eran muy elevadas y que la normativa prohibía habilitar viviendas en las mismas⁹¹. No obstante, en esta ocasión, sus pretensiones recibieron una respuesta positiva.

De todos modos, ésta no fue la única variación que sufrió el proyecto original, ya que entre otras cosas se añadieron dos hileras de miradores en la fachada principal, se modificó el trazado de las torres de la misma, en principio concebidas como meros miradores y con un remate mucho más sencillo que el que finalmente se construyó. El artífice de estos cambios pudo ser Sara-

⁸⁸ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 569. Exp. 3.

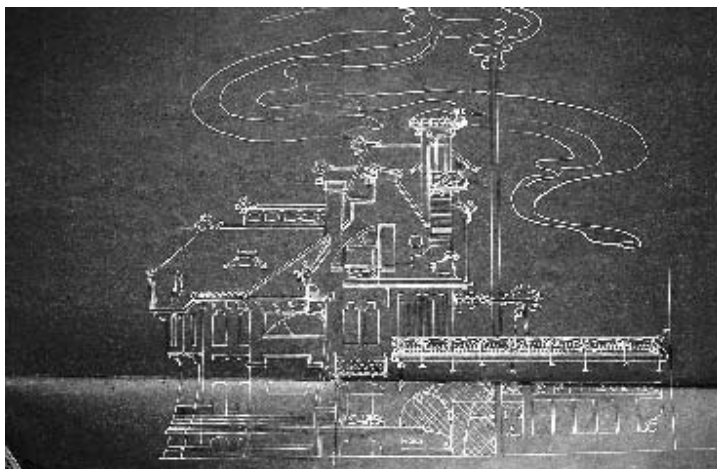
⁸⁹ La documentación es algo confusa respecto a la dirección de obras. Por una parte, parece que Saracíbar se hizo cargo de esta tarea en febrero de 1905, un año más tarde fue solicitado el permiso para modificar el proyecto con dos nuevas torres, pero, por otro, da la impresión que entonces, febrero de 1906, aún estaba al frente de la construcción José Ramón Urrengoechea, al menos recibía notificaciones del consistorio de la villa en referencia a la marcha de los trabajos de este inmueble.

El Ayuntamiento autorizó la modificación, pero indicó la imposibilidad de que las torres fueran utilizadas para acoger zonas de vivienda, cuestión, que, ya hemos indicado, imponía la normativa en vigor. No obstante, los móviles de Paulino de la Sota no debieron ser del todo nobles, porque a lo largo de 1907 hubo varias denuncias respecto a la irregular utilización de los espacios bajo las "cúpulas".

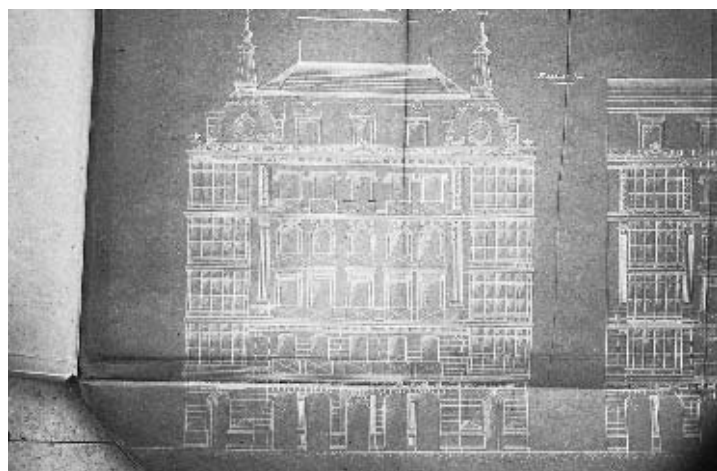
⁹⁰ El doce de febrero de 1906, Paulino de la Sota dirigió un escrito al Ayuntamiento en el que solicitaba permiso para *colocar sobre los frontones de los miradores extremos en las fachadas de las calles Ercilla y Recalde dos pequeñas torrecillas conforme al adjunto plano, con lo que no solamente mejorará el aspecto de la casa, sino que también el bornato público, y como quiera que esa insignificante reforma está dentro de las Ordenanzas Municipales, a V.E. suplica se le conceda el correspondiente permiso.* (A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 569. Exp. 3).

⁹¹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Libro de Actas Municipales que da comienzo 3-7-1884 y termina 1-7-1885, fs. 392 v - 393 v.

Alzado de la fachada principal del chalet-tintorería de Astigueta.



Alzado de la fachada principal de la casa de Paulino de la Sota.



Casa de Paulino de la Sota.



cíbar, quien en marzo de 1906 también alteró algunos detalles del equipamiento interior.

Todo ello finalmente cuajó en un proyecto espectacular en el aspecto decorativo tanto por la riqueza y la variedad de la ornamentación en torno a los huecos, los detalles afrancesados de la cubierta, gracias a los óculos y vanos ovalados, la configuración de los cuerpos de miradores, que huyen de lo repetitivo, y la caprichosa silueta de las “cúpulas”. Además el edificio acogía dos viviendas por rellano, lo que pone en evidencia la amplitud de las mismas. Por lo tanto, podemos afirmar que este inmueble de Paulino de la Sota era un edificio que no tenía nada en común con aquellas casas de vecindad simples y austeras, que motivaron las quejas de Epalza y que le condujeron a tratar de crear un concurso de fachadas en Bilbao.

Desgraciadamente este inmueble fue derribado junto con otras obras de interés existentes en la Plaza Elíptica, de modo que la imagen de este espacio urbano, configurada a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX⁹², ha sido notablemente modificada con edificios de reciente construcción, que lamentablemente no han conseguido las cotas de calidad e interés presentes en aquéllos a los que sustituyeron.

Hubo iniciativas particulares de distinto sentido, pero en parte con la misma finalidad, a la que acabamos de comentar, que, como hemos visto, estuvo encaminada a embellecer la villa. Así, en otros momentos, algunos bilbaínos intentaron mejorar el equipamiento de la ciudad con la intención de plasmar un signo que contribuyera a crear la imagen de una población de importancia y un tanto cosmopolita. En la segunda década del siglo XX, una serie de personalidades de la industria y la banca vizcaína sintieron la necesidad de que Bilbao contara con un establecimiento hotelero de lujo, ya que en su opinión los que existían no eran acordes con el nivel de desarrollo alcanzado por la ciudad para entonces. Un grupo financiero, del que formaron parte nombres como los de Víctor Chávarri, Venancio Echevarría, Fidel Alonso Allende, Restituto Azqueta, Alfonso Churrua, etc., en unión con una empresa hotelera decidieron promover la construcción de un edificio, que acogiera un hotel, el futuro Carlton, y dependencias para oficinas. A tal fin adquirieron una manzana completa en la Plaza Elíptica⁹³. La iniciativa tenía paralelismos con otras previas, bien es cierto que fuera de Bilbao, puesto que el propio Alfonso XIII

⁹² De fecha más reciente son el magnífico edificio de Seguros La Aurora, hoy Axa, proyectado en 1935 por Manuel Galíndez, ganador del concurso convocado en 1931, y la Delegación de Hacienda.

⁹³ Para lo referente al Hotel Carlton vid. PALIZA MONDUATE, M.: *Manuel María de Smith Ibarra...*, págs. 171 y ss.



Hotel Carlton.



Detalle del Monumento de D. Diego López de Haro.

había impulsado la construcción del Hotel Ritz, proyectado por Charles Mewès, en Madrid, ante la falta de un establecimiento de lujo en la capital⁹⁴.

En nuestro caso encargaron el proyecto al arquitecto Manuel María de Smith, de quien muchos de los empresarios citados eran clientes. De cara a configurar algunos interiores, el artífice se inspiró en establecimientos franceses como el Hotel Le Claridge's de París, que había proyectado el citado Mewès, especialista en esta tipología arquitectónica, gracias a la larga serie de encargos de este tipo que recibió. Smith utilizó el estilo Segundo Imperio en el proyecto definitivo, en el que empezó a trabajar en 1919, de modo que siguió la corriente dominante en los grandes hoteles de la época.

Dada la pujanza y el desarrollo adquirido por Bilbao para aquellos años, no es extraño que los impulsores del proyecto entendieran que ésta era una de las carencias de la villa. Además, la construcción de un hotel de las características del Carlton acrecentaba la configuración de una imagen cosmopolita de la villa. En este contexto, hay que indicar que para entonces ciudades vecinas como San Sebastián y Santander ya contaban respectivamente con el Hotel María Cristina (1908)⁹⁵ y el Hotel Real (1913)⁹⁶.

Por otro lado, a finales del siglo XIX, las autoridades de la época manifestaron cierta preocupación ante la ausencia de monumentos públicos en Bilbao. Algunos concejales se lamentaron por ello y abogaron por la conveniencia de erigir obras de este tipo, ya que la villa era merecedora de contar con ellas. Había habido varios proyectos previos a lo largo del siglo XIX, pero no llegaron a cuajar. Parece que en algún momento se habló de la posibilidad de promover una obra conmemorativa en memoria de los defensores de la villa frente a las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia. La visita de Fernando VII a nuestra ciudad propició la aprobación de levantar una escultura ecuestre del monarca en la Plaza Nueva, de la que llegó a haber un proyecto, que contó con el visto bueno del rey en 1820. Mucho más conocido es el intento de erigir un monumento en memoria de las víctimas en los sitios en la Primera Guerra Carlista⁹⁷, cuyos tanteos se remontan a 1837, pero

⁹⁴ ALZUGARAY, J.J.: *Ingenieros y arquitectos vascos del siglo XX en Madrid*. Dossat. Madrid, 1986, pág. 86.

⁹⁵ En este sentido, vid. NAVASCUÉS PALACIO, P.: *El Hotel María Cristina y su arquitectura*. En *Rehabilitación del Hotel María Cristina*. Dragados y Construcciones. Madrid, 1989, págs. 15 y ss.

⁹⁶ En este sentido, vid. MORALES SARO, M.C.: *Javier González de Riancho (1881-1953)*. *Arquitecto*. Colegio de Arquitectos de Cantabria. Gijón, 1983, pág. 44.

⁹⁷ Muchos autores se han referido a esta obra de diferente forma, por mi parte creo haber realizado una modesta contribución y aportar cierta luz al respecto, aunque en mi opinión, al menos en el momento en el que yo consulté la documentación (1999), faltaban dos documentos fundamentales de cara a establecer firmes criterios sobre esta cuestión. En este sentido vid. PALIZA MONDUATE, M.: *Un solar emblemático del Bilbao decimonónico...*

que finalmente no se empezó a materializar hasta 1865, año en el que se ubicó en el antiguo cementerio de Mallona, con lo que de alguna manera la idea primigenia de una obra pública daba paso a una funeraria⁹⁸. No obstante, éste fue el único proyecto que se concretó.

Las limitaciones del casco antiguo que carecía tanto de grandes plazas, salvo la citada Plaza Nueva, como de amplias avenidas suponían un impedimento casi insalvable de cara a instalar monumentos públicos. Entre otros factores, esta circunstancia, unida a la tardía aprobación del Proyecto de Ensanche y la lenta construcción del mismo impidieron que Bilbao contara con obras de este tipo hasta las últimas décadas de la centuria decimonónica. En este sentido, el retraso de nuestra ciudad con respecto a otras muchas, que habían iniciado lo que el Dr. Carlos Reyero ha dado en llamar proceso de *monumentalización escultórica* en los años cuarenta y cincuenta⁹⁹, tal vez explique que el número de esculturas conmemorativas sea menor que en otras poblaciones de la misma importancia.

Ya a finales del siglo XIX, da la impresión que las autoridades bilbaínas entendían que la escultura conmemorativa era consustancial o al menos de obligada presencia en una ciudad moderna. Esta postura no era excepcional, antes al contrario fue algo bastante extendido entre los responsables del poder municipal a lo largo de la segunda mitad de la centuria decimonónica¹⁰⁰. Además algunos documentos revelan cierto complejo de inferioridad de los ediles bilbaínos con respecto a otras muchas urbes, que ya habían promovido para entonces obras de este tipo¹⁰¹. Éste era el caso de otras capitales vascas, ya que se hicieron eco de que que en Vitoria estaba ya adelantado el proyecto del Monumento a Moraza, defensor de los fueros, e indicaron que poblaciones de menos entidad también contaban con ellos; tal era el caso de Durango, donde se había inaugurado la estatua en honor del Padre Astarloa, Guetaria que contaba con la de Elcano y Motrico con la de Churruca. Asimismo,

⁹⁸ De todos modos, a lo largo de los años setenta varias autoridades municipales hicieron manifestaciones, en las que venían a considerar a este monumento más público que funerario. Sin embargo, parece que en 1885 se lamentaban de la inexistencia de obras de este tipo en la villa.

⁹⁹ REYERO, C.: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Cátedra. Madrid, 1999, pág. 36. (Esta magnífica monografía, que también comenta aspectos de las obras bilbaínas, incluye minuciosos análisis de los aspectos que rodearon el diseño del monumento conmemorativo en general).

¹⁰⁰ Tenemos constancia de que algo similar ocurrió en Santander. En este sentido, vid. SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria y Fundación Marcelino Botín. Santander, 1996, pág. 93.

¹⁰¹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 118. Exp. 24. (Todos los datos que aportemos a continuación sobre el monumento de D. Diego López de Haro, siempre que no indiquemos lo contrario, proceden de este documento).

entendían que al erigir monumentos de este tipo, aparte de homenajear a personajes de mérito, enaltecían la escultura y embellecían lugares públicos, cuestiones que consideraban como un deber.

En este contexto hay que situar la iniciativa de Guillermo Gorostiza, concejal del Ayuntamiento de Bilbao, de erigir un monumento en memoria de D. Diego López de Haro, fundador de la villa. Su propuesta, que se remonta al menos a 1885¹⁰², fue aceptada con gran entusiasmo por toda la corporación municipal en octubre de 1887, ya que anteriormente no había consignados fondos para la misma. En principio, el asunto pasó a ser responsabilidad de la Comisión Municipal de Fomento, que apenas unos días después delegó en la de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, por entonces formada por Fidel de Sagarmínaga, Camilo de Villavaso, Antonio Trueba, Juan E. Delmas, José María de Lizana, Severino de Achúcarro, Juan de Barroeta y Manuel de Ayarragaray, a cuyos nombres se unió el de Gorostiza en su condición de promotor de la idea. Algunos de ellos tuvieron un gran protagonismo en el proyecto, caso de Delmas, mientras que parece que otros no se comprometieron en exceso con el monumento o al menos no ha quedado constancia escrita de ello. El traspaso de competencias de una comisión a otra pone de manifiesto en sí mismo la consideración fundamentalmente artística, que las autoridades de la época tuvieron del asunto.

La iniciativa de erigir un monumento en memoria del fundador de la villa supone un intento de poner en evidencia la antigüedad de la misma, aunque la fundación de Bilbao sólo se remonta al año 1300 y, por ende, de dignificarla y resaltar la importancia que de ello se deriva con respecto a otras ciudades más recientes. Además de alguna manera, la estatua de D. Diego López de Haro permitía evocar toda la historia de Bilbao.

Una de las primeras cuestiones que trataron de fijar fue la del emplazamiento del futuro monumento. Parece que en principio pensaron en la Plaza Nueva, pero en 1885 el centro de la misma estaba ocupado por una fuente, un estanque y además había árboles, que sin duda obstaculizarían la visión de la futura obra, por lo que, aunque tomaron algunas medidas para solucionar estos impedimentos, no cerraron definitivamente el asunto.

Durante el verano de 1888, el escultor Mariano Benlliure, que, como veremos, fue quien finalmente materializó la estatua, visitó Bilbao para estudiar la ubicación del monumento, de cara a la ejecución definitiva de la obra. En ese momento, las autoridades barajaban dos posibilidades, a saber, la citada Plaza Nueva y la Plazuela de la por entonces Basílica de Santiago. En esta última

¹⁰² *Ibidem*: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Libro de Actas Municipales que da comienzo 3-7-1884 y termina 1-7-1885, f. 418 v.

encontraron estrechos vínculos con D. Diego López de Haro *por ser uno de los puntos más conformes con lo que sobre su existencia nos revela la tradición y la historia de la villa de Bilbao en el siglo XIV, y por conmemorar a esta iglesia su fundador en la Carta puebla que la libró el año 1300, en el es de razón histórica y cronológica que debe levantarse*, que seguramente influyeron en que fuera el lugar seleccionado en el mismo año 1888¹⁰³. De acuerdo con esto, en junio de 1889, Edesio de Garamendi, arquitecto municipal, diseñó¹⁰⁴ a partir de indicaciones dictadas por el propio Benlliure dos soluciones para el pedestal, sobre el que apoyaría la escultura, y la verja, que debía protegerlo del paso de los transeúntes.

En ese interin, volvieron a una propuesta que tímidamente habían estudiado en un principio¹⁰⁵, ya que sopesaron la conveniencia de que la ubicación ideal fuera el solar de la antigua casa consistorial, una vez que ésta fuera derribada al inaugurarse el actual edificio que, como hemos visto, por entonces estaba en construcción. Así, desestimaron la Plazuela de Santiago y fijaron localizarlo en la Plaza Nueva, pero sólo hasta que se produjera el derribo de la construcción en cuestión. Comunicaron el acuerdo a Benlliure por si esto requería modificar la escultura, al tiempo que Garamendi indicó a la corporación que en su opinión no era necesaria la verja en caso de emplazarlo en la Plaza Nueva, con lo que estuvieron de acuerdo los ediles. Sin embargo, pronto llegaron a la conclusión de la imposibilidad de colocarlo en el terreno del antiguo ayuntamiento por falta de espacio, pero ya no renunciaron a la idea de situarlo en la mencionada plaza, proyectada a principios del siglo XIX.

De este modo, la comisión siguió una pauta habitual, ya que con frecuencia los promotores de este tipo de obras perseguían una vinculación representativa entre la escultura y su entorno arquitectónico, de ahí el interés por colocar el monumento en la Plazuela de Santiago o en los terrenos de la antigua casa consistorial, que aportaban contenidos y significados previos al propio monumento.

No obstante, los cambios de criterio respecto a la ubicación fueron tantos y en tan breve espacio de tiempo que creemos que finalmente Benlliure no pudo diseñar la escultura en relación estrecha con su entorno, dentro de lo que se ha dado en llamar concepción escenográfica del monumento¹⁰⁶, ya que

¹⁰³ Lógicamente se debían referir al templo que existía en el mismo lugar con anterioridad al actual que, como es sabido, data de fin del siglo XIV.

¹⁰⁴ En marzo de 1889, el arquitecto municipal había recibido este encargo.

¹⁰⁵ En principio, también propusieron como posible emplazamiento el espacio comprendido entre el actual Teatro Arriaga y el Puente del Arenal y la Plaza del Mercado en la zona frente a la calle Artecalle.

¹⁰⁶ REYERO, C.: *Op. cit.*, págs. 255-257.

incluso en el último momento, cuando las autoridades optaron por la Plaza Nueva, le indicaron que sólo era un emplazamiento provisional.

Respecto a la forma de materializar el encargo de la estatua, también manejaron varias posibilidades. Juan E Delmas estableció contactos con personas establecidas en Madrid, de cara a recibir asesoramiento sobre esta cuestión¹⁰⁷. Parece que en principio pensaron en abrir un concurso, pero los entendidos lo desaconsejaron, porque en muchas ocasiones escultores sin gran maestría eran capaces de hacer magníficos bocetos, que, sin embargo, carecían de todo interés una vez materializados. Así las cosas, da la impresión que les sugirieron que lo mejor para conseguir una gran obra era contratar un artista de prestigio y les indicaron los nombres de los Vallmitjana y Benlliure. En marzo de 1888, la comisión optó por el último, que entonces residía en Roma, aunque parece que en algún momento también barajaron la posibilidad de contratar a otros escultores de éxito como los Bellver, Querol, Susillo, Marinas, etc.

La contratación de Benlliure, el escultor español más laureado en la época, pone en evidencia el interés que tenían las autoridades por conseguir una gran obra, cosa que de alguna manera garantizaba su fama y su trayectoria previa, pero también es cierto que hacían un considerable esfuerzo económico, puesto que sus honorarios eran más altos que los de otros artistas, lo que refuerza el afán de contar con un gran monumento público.

Impusieron al artista que la escultura del titular fuera de bronce y el pedestal de mármol y que una verja de hierro protegiera al monumento de los vandálicos. El homenajeado debería ser representado de pie y *llevará traje militar de rigurosa exactitud, en actitud noble y sosegada, como quien se halla en el momento de prestar un gran servicio, con la carta-puebla semiarrollada en la mano derecha y en ademan de hacer entrega mirando hacia el lado del Norte, donde esta la mar, de la que debía presentir que recojería la villa que fundaba sus mayores provechos*. Establecieron que el soporte fuera de estilo gótico, para que armonizara con la actual Catedral de Santiago, y que estuviera presidido por dos bajorrelieves en bronce con los temas de La fundación de Bilbao y La muerte de D. Diego López de Haro en el asalto a la plaza de Algeciras en 1310, mientras que el frente del pedestal se reservaba para la siguiente inscripción D. DIEGO LOPEZ DE HARO/ XV SEÑOR DE VIZCAYA/ FUNDO LA VILLA DE BILBAO/ EL AÑO DE 1300.

Así las cosas, la iconografía le vino impuesta a Benlliure, lo que seguramente nos privó de un monumento de más categoría artística. Tuvo que dise-

¹⁰⁷ Uno de sus interlocutores fue Benito S?, de quien lamentablemente no hemos conseguido identificar el apellido.



Monumento de D. Diego López de Haro en su primer emplazamiento en la Plaza Nueva. (Fotografía Archivo Ortega).

ñar una figura en pie, la forma más tradicional y convencional de concebir una obra de este tipo. Los responsables también tuvieron muy en cuenta la importancia de la carta de cara a identificar al personaje, aspecto que completaban los asuntos sugeridos para los relieves. Por lo demás, el escultor realizó la pieza con la minuciosidad que le caracterizaba, que resulta muy evidente en todos los detalles de la indumentaria y en la habilidad para representar el propio hecho de la fundación. Nada de ello extraña, ya que este artista fue la figura clave en el proceso de introducción del realismo en la escultura decimonónica.

Respecto al precio, en agosto de 1888, quedó fijado en 55.000 ptas., cantidad sensiblemente mayor que las 25.000 ptas. previstas en un principio, cuando pensaron en una escultura de mármol. No obstante, la comisión responsable de gestionar todo lo referente al monumento solicitó una rebaja a Belliure, quien se negó alegando que *sólo sacaré la honra para mi muy grande de poder colocar en esa Villa una estatua mia, y para que pueda servir de muestra y si soy digno de ella me tengan en cuenta para otra obra*. Las expectativas del artista se cumplieron, ya que de una parte, la obra fue merecedora de todo tipo de elogios y, de otra, muy poco tiempo después recibió otro encargo para Bilbao, en concreto el monumento al poeta encartado Antonio Trueba.

Desde Roma, el escultor examinó los proyectos de pedestal formulados por Edesio de Garamendi, que incluían detalles neogóticos (cuadrifolias, tracerías, etc.) en la verja de acotamiento y motivos de cardina del mismo estilo en el soporte. En mayo de 1889, Benlliure propuso una modificación, que fue desestimada por no atenerse a la realidad histórica. Quiso sustituir el relieve referente a la fundación de la villa por otro *para no repetir el mismo hecho, que el que representa la estatua, baciendo en cambio la batalla de las Navas donde D. Diego Lopez de Haro tanto se distinguió; al mismo tiempo este asunto se presta mucho más para bajorrelieve, el otro representará lo que ya hemos dicho D. Diego escalando los muros de Algeciras*. La comisión rechazó su propuesta y le hizo ver el error, ya que el protagonista de la batalla de las Navas de Tolosa fue el X Señor de Vizcaya, fallecido en 1214.

La escultura, fundida en bronce en una sola pieza con independencia del brazo derecho, que se unía al cuerpo mediante unos tornillos, fue enviada desde Roma por Benlliure. Lógicamente, Edesio de Garamendi fue el responsable del montaje, pero, una vez desembalada, cundió el pánico en el arquitecto, quien parece que no esperaba que estuviera formada por más de un fragmento. El escultor fue consultado y tras explicar el proceso delegó en Severino de Achúcarro, que, como hemos anticipado, formaba parte de la comisión responsable del monumento y que además tenía lazos de amistad con el artista, tal y como prueban varios documentos.

El 31 de agosto de 1890, el monumento fue inaugurado en la Plaza Nueva. Entonces la prensa de la época se hizo eco de que precisamente ésta era la primera escultura pública de la villa y de la necesidad y la conveniencia de que Bilbao contara con obras como ésta¹⁰⁸. Esta manifestación coincidía con lo expresado inicialmente que conduce a ratificar que el Ayuntamiento entendió que, con independencia del deseo de exaltar la figura de D. Diego López de Haro, era necesario que hubiera en la ciudad esculturas conmemorativas y que claramente echaban de menos su presencia en la trama urbana.

Ya hemos anticipado que el emplazamiento en la Plaza Nueva fue una medida transitoria, de hecho, el monumento apenas si estuvo allí cinco años, de modo que la escultura también se trasladó al Ensanche. En junio de 1895, los ediles municipales estudiaron la necesidad de instalar un kiosko en el referido recinto para que la banda de música pudiera dar conciertos en buenas condiciones. La obra dificultaba la correcta colocación, por lo que algunos recordaron el acuerdo de febrero de 1889, que fijaba la ubicación definitiva del monumento en los terrenos de la antigua casa consistorial, algo que ahora ya era inviable precisamente por las limitaciones de espacio. Así las cosas,

¹⁰⁸ Diario de Bilbao (Bilbao). N.º 865 (2 de septiembre de 1890), pág. 1.



Monumento de D. Diego López de Haro en la Plaza Circular.

determinaron el traslado, que fue supervisado por Edesio de Garamendi, a la Plaza Circular, donde de alguna manera se convirtió en punto focal del arranque de la Gran Vía. En este momento, insistieron en la capacidad de la escultura para embellecer su entorno¹⁰⁹. Éste no fue el único cambio sufrido por el monumento, ya que, como es sabido, más tarde pasó a la Plaza de los Santos Juanes y posteriormente retornó a la Plaza Circular. Fue en los primeros años de la posguerra, cuando un nuevo pedestal vino a sustituir al diseñado por Garamendi en el intento de armonizar el monumento con la escala bastante más elevada de los edificios circundantes, sin caer en la cuenta de que el tamaño de la escultura y el soporte estaban íntimamente relacionados, ya que, si bien Benlliure tuvo serias dificultades en esta ocasión para realizar una concepción escenográfica de la obra, sin duda sí estudió la relación entre la figura de D. Diego López de Haro y el basamento.

En apenas una década, el número de monumentos aumentó considerablemente en la villa, lo que pone en evidencia el esfuerzo de las autoridades por potenciar su presencia, algo que por entonces era de importancia en una ciu-

¹⁰⁹ A.H.D.F.B.: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 177. Exp. 17 y Sec. 1. Leg. 452. Exp. 22.

dad que apostaba por la modernidad, ya que muy pronto, en 1895, se inauguró el dedicado a Antonio Trueba en los Jardines de Albia. Ésta es una obra revolucionaria, por la contundente naturalidad que Benlliure supo imprimir a la figura y por la falta de pretensiones como tal monumento, que seguidamente empezó a ser muy imitada¹¹⁰. En 1906, tuvo lugar la instalación de la escultura conmemorativa de Casilda Iurrizar, diseñada por Agustín Querol, que por entonces estaba en la cumbre de la fama, en principio ubicada en la Plaza Elíptica. La contratación de artistas foráneos de reconocido prestigio en todos los casos pone en evidencia, por un lado, el interés de las autoridades en conseguir monumentos de importancia y, por otra, parece que eran conscientes de que en esas fechas el nivel de nuestros escultores no era especialmente destacado.

En la época en la que el arquitecto municipal Segurola concebía un nuevo pedestal para la estatua de D. Diego López de Haro, comenzó a resquebrajarse la homogénea imagen del conjunto arquitectónico del Ensanche bilbaíno, configurada en buena medida bajo los esquemas arquitectónicos de fin del siglo XIX y comienzos del XX con las alturas uniformes, las casas de vecindad con miradores y la importancia del eclecticismo como estilo determinante. Esto ocurrió a partir de 1940, si bien en un principio esta ruptura no fue brusca. En este sentido, habría que decir que entre los muchos méritos de la arquitectura racionalista vizcaína cabría resaltar en este caso concreto su gran capacidad para imbricarse discretamente entre los edificios levantados, según los postulados de la arquitectura historicista, ya que la renuncia a la decoración no explica por sí sola este logro.

Uno de los primeros inmuebles rupturistas fue la denominada Torre Bailén, proyectada en 1940 por el arquitecto Manuel Galíndez Zabala (1892-1980, titulado en 1918), que, pese a estar marcada en parte por el elegante clasicismo que caracterizó a muchas de las obras de este profesional, supuso un notable impacto dados los diez pisos con que cuenta, además hay que tener presente que el artífice manejó planos en los que configuraba un edificio aún más elevado que el que finalmente se construyó¹¹¹.

¹¹⁰ Son muchos los ejemplos fuera de Bizkaia, pero también los hay en nuestro territorio. Este es el caso de la escultura de Romualdo Chávarri y de la Herrera, diseñada por el catalán Josep Montserrat en 1902, ubicada en Biáñez (Carranza), hoy dispuesta en un lugar público, aunque en origen decoraba el interior de una escuela patrocinada por el efigiado. En este sentido vid. PALIZA MONDUATE, M.: Los indianos y las bellas artes. El caso del valle de Carranza (Vizcaya): escultura y pintura (siglos XIX y XX). En *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Hª del Arte (CEHA)*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología. Oviedo, 1998, págs. 311-325.

¹¹¹ VV.AA.: *Manuel I. Galíndez*. Delegación en Vizcaya del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Bilbao, 2000, págs. 60-65.

No obstante, fue a finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta, cuando hubo un intento de actualizar y renovar la arquitectura vizcaína y ponerla en sintonía con la modernidad y las corrientes imperantes en el contexto internacional. Entonces nuevas obras, levantadas en solares del Ensanche -en muchos casos tras el derribo de algunos edificios paradigmáticos del Bilbao de 1900, que por entonces aún carecían de protección-, rompieron ya claramente con la imagen arquitectónica, configurada durante las últimas décadas del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En estos edificios primó claramente el afán de puesta al día y de apertura hacia los nuevos estilos, en detrimento del posible respeto a la imagen tradicional de la ciudad, de la que se hizo caso omiso.

Precisamente el propio Manuel Galíndez intervino en los inicios de alguna de estas empresas. En concreto, fue el caso de la nueva sede del Banco de Vizcaya en la Plaza Circular, destinada a ocupar el solar del inmueble promovido por los hermanos Aznar en 1900, según lo acordado por los consejeros de la entidad bancaria a lo largo del primer semestre de 1961¹¹². Así, se ocupó de los primeros tanteos y decisiones y consta documentalmente que, a principios de 1962, realizó gestiones ante la oficina técnica del Ayuntamiento de Bilbao, en concreto mantuvo una entrevista con Germán Aguirre (1912-1989, titulado en 1936), por entonces arquitecto municipal, de cara a establecer la posible altura del nuevo edificio¹¹³, como es sabido, uno de los aspectos más innovadores del proyecto, ya que claramente la institución financiera quería levantar un rascacielos novedoso en la villa. Sin embargo, ésta sería una de sus últimas actuaciones en el ejercicio de la arquitectura, puesto que coincidió con el momento en que se retiró de la profesión¹¹⁴ y delegó todo lo referente a la misma en la persona de su sobrino, el también arquitecto José María Chapa Galíndez (1915-1992, titulado en 1943). Este último recibió el encargo de la redacción de las bases del concurso del nuevo inmueble en noviembre de 1962¹¹⁵. En los primeros días de 1963, el reglamento ya estaba ultimado¹¹⁶ y el propio Chapa fue nombrado por el Consejo del Banco como secretario técnico del jurado, del que formó parte en representación del Ayuntamiento de Bilbao el arquitecto José Sans Gironella¹¹⁷.

¹¹² A.B.B.V.A.: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 17-3-1961 y termina 14-12-1961, f. 138.

¹¹³ *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 15-12-1961 y termina 20-9-1962, f. 26.

¹¹⁴ VVAA: *Manuel I. Galíndez...*, f. 9.

¹¹⁵ A.B.B.V.A.: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 21-9-1962 y termina 27-6-1963, f. 91.

¹¹⁶ *Ibídem*, f. 204

¹¹⁷ *Ibídem*, f. 274.

Las reuniones encaminadas a la resolución del certamen tuvieron lugar a lo largo de la segunda quincena de agosto y los primeros días de septiembre de 1962. Resultó ganador el proyecto presentado por los arquitectos José Enrique Casanueva Muñoz (titulado en 1956) y Jaime Torres Martínez (titulado en 1960), el segundo y el tercer premio recayeron respectivamente en los arquitectos Pintado y Busquet y el primer accésit en Felipe Medina¹¹⁸.

Ya en noviembre de 1963, la comisión delegada del Banco de Vizcaya decidió que Chapa *colabore con los autores del trabajo que obtuvo el premio en el concurso de Ideas*¹¹⁹. Seguidamente, los responsables del proyecto viajaron a Estados Unidos para visitar distintos establecimientos bancarios, entre los que les impresionó gratamente el First National City Bank de Nueva York, con objeto de estudiar aspectos como las *comunicaciones interiores, acondicionamiento de aire, decoración interior, etc.*¹²⁰. Tras una serie de acciones encaminadas a comprar terrenos inmediatos a la propiedad del Banco y de numerosos tanteos y bocetos por parte de los arquitectos ganadores del concurso, que en algún momento sopesaron la posibilidad de habilitar pórticos en la planta baja del nuevo inmueble¹²¹. Finalmente, en enero de 1965, las autoridades del Banco optaron por la solución que conformaba una gran torre de veinte alturas, flanqueada hacia las calles Gran Vía y Hurtado de Amézaga por dos bloques de siete pisos y precedida por un cuerpo delantero, paralelo a aquélla, que dejaba libre una zona, destinada a plaza¹²². A finales de ese año, cuando las obras de construcción ya habían comenzado, los artífices del proyecto visitaron diferentes edificios bancarios en París, Bruselas y Düsseldorf para estudiar determinadas cuestiones de instalaciones tales como los ascensores, el aire acondicionado, etc¹²³, viaje que debió dar frutos, ya que un año más tarde, el vidrio de la fachada fue adquirido en Bélgica¹²⁴.

El proyecto se enmarca dentro de la transformación sufrida por los establecimientos bancarios, que habían evolucionado desde las antiguas estructuras decimonónicas masivas y cerradas, en aras de la seguridad, hacia otras diáfanas y más abiertas en un intento de eliminar barreras, crear una imagen

¹¹⁸ *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 28-6-1963 y termina 16-3-1964, fs. 101 y 102.

¹¹⁹ *Ibídem*, f. 207.

¹²⁰ *Ibídem*, fs. 287 y 293.

¹²¹ *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 17-3-1964 y termina 17-12-1964, f. 290.

¹²² *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 18-12-1964 y termina 3-9-1965, f. 69.

¹²³ *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 4-9-1965 y termina 25-5-1966, f. 111.

¹²⁴ *Ibídem*: Libro de Actas de la Comisión Delegada del Banco de Vizcaya. Libro que da comienzo 25-5-1966 y termina 10-2-1967, f. 106.

menos rígida y atraer clientes, cuestión impuesta en las bases del concurso, que acabarían condicionando la parte estilística del futuro inmueble¹²⁵. La nítida geometría de la torre, la importancia de las pantallas de cristal, la limpieza de las superficies y la sobria sencillez enlazan claramente con el Estilo Internacional. Además de forma reiterada se ha puesto en contacto este edificio con el Hotel SAS (1958) de Copenhague, obra de Arne Jacobsen¹²⁶, con el que guarda un parecido más que evidente¹²⁷, aunque, como queda dicho, tras la resolución del concurso, los responsables del proyecto estudiaron in situ diversos establecimientos bancarios americanos y de otras ciudades europeas.

Las obras de construcción de la denominada primera fase se completaron durante el bienio 1965-1967. En 1968, se produjo el derribo del inmueble primitivo, que hasta entonces había prestado servicios, de modo que a lo largo de este año y los primeros meses de 1969 se completó la nueva oficina principal del antiguo Banco de Vizcaya. La idea de un rascacielos, la limpieza de las superficies, la volumetría prismática e incluso los materiales (aluminio y vidrio) se oponían y se siguen enfrentando en la actualidad, al modelo tradicional de la arquitectura del Ensanche, marcada totalmente por los tipos de principios de siglo. Además esto ocurría en una de las esquinas de una de las plazas más emblemáticas de Bilbao, lo que indudablemente daba más fuerza al impacto sobre la zona y a las ansias de renovación arquitectónica. Sin embargo, esta cuestión no fue sopesada entonces, de hecho la revista *Nueva Forma* publicó una serie de fotografías del edificio visto desde distintos puntos de Bilbao, que lógicamente ponían en evidencia el contraste, pero que entonces sólo sirvieron para resaltar la modernidad de la obra, cuestión que claramente fue perseguida por la entidad promotora¹²⁸.

Torres y Casanueva, condicionados por las bases del concurso, diseñaron un muro cortina, que estimaban ya en desuso, pero una vez ejecutada la obra consideraban que era algo indicado para el clima de Bilbao. Trataron de potenciar la sencillez y la austeridad con la incorporación de los paneles de aluminio, mientras que opinaban que el cristal coloreado, que actúa a modo

¹²⁵ Edificio Banco de Vizcaya. Bilbao. Arquitectos José Chapa Galíndez, José Enrique Casanueva y Jaime Torres. *Temas de Arquitectura y Urbanismo* (Madrid). pág. 57.

¹²⁶ Entre otros así lo han puesto de manifiesto en fecha reciente J. González de Durana y A. Urrutia. En este sentido vid.: GONZÁLEZ DE DURANA, J.: Medio siglo de arquitectura en Euskadi. Relámpagos en la oscuridad. En *50 años de arquitectura en Euskadi* (Ed. E. Mas Serra). Gobierno Vasco. Vitoria, 1990, pág. 77 y URRUTIA, A.: *Arquitectura española del siglo XX*. Cîteadra. Madrid, 1997, pág. 560.

¹²⁷ Vid. imágenes de este edificio en THAU, C. y VINDUM, K.: *Jacobsen*. Arkitektens Forlag. Kobenhavn, 1998, págs. 151 y ss.

¹²⁸ FULLAONDO, J.D.: Bilbao 3. *Nueva Forma*. Nº 36 (1969), pág. 61.

de espejo, y la iluminación nocturna favorecían una imagen cambiante del banco y daban *una gran vida*¹²⁹.

Con todo, el edificio conserva, aún hoy, la Sala del Consejo del primitivo banco, que, una vez desmontada, se instaló en una dependencia de idénticas dimensiones y características, dispuesta al efecto en la tercera planta, que en este caso es el piso noble. Esta cuestión esconde muchos propósitos. Sin duda es un homenaje a la historia de la entidad financiera y a los consejeros de la institución desde sus inicios, pero también es una forma de rendir pleitesía al primitivo edificio y a la decoración de interiores de aquella época y tal vez un intento de ennoblecer el novísimo inmueble con “ropajes” antiguos. Las recientes y sucesivas fusiones hacen inviable su uso en la actualidad, pero subsiste con todo el mobiliario y los objetos decorativos originales junto a la nueva sala de consejos, habilitada en la misma planta¹³⁰.

De los años sesenta también data el Edificio Albia, proyectado por los arquitectos Juan Carlos Smith Prado (1918-2000) y José Sans Gironella (1922-1982) dentro de una coyuntura similar al caso anterior¹³¹. Las gestiones para levantarlo se remontan a julio de 1960, fecha en la que Cláusen Maderas S.A., propietario del solar, solicitó al Ayuntamiento la posibilidad de construir un *edificio singular*, palabras que evidencian una pauta idéntica a la de los consejeros del Banco de Vizcaya. La propuesta fue aceptada en octubre del mismo año. Supuso integrar al centro de Bilbao un solar, que apenas distaba 350 m. de la Plaza Circular, pero que contaba con el grave inconveniente del acceso a través de la calle Uribitarte, dificultad que quedó solventada con la construcción del puente sobre la citada vía, que enlazaba directamente con las calles San Vicente y Arbolancha.

En un principio se pensó destinar el edificio a hotel y apartamentos y disponer un restaurante en la última planta, pero el proyecto definitivo, finalizado en mayo de 1965, destinaba el bloque de diecinueve alturas a oficinas, que contaban con el aliciente de su proximidad al foco mercantil de la villa, lo que sin duda constituyó una considerable revalorización, pese a que en esa época el centro de la ciudad se estaba desplazando desde Abando hacia Indautxu¹³². Nuevamente se trataba de bloques prismáticos nítidos y con el prota-

¹²⁹ Edificio Banco de Vizcaya..., pág. 57.

¹³⁰ Desde estas líneas agradezco al BBVA las facilidades dadas para realizar la presente investigación.

¹³¹ A.J.M.S.S.: Exp. Edificio Albia. (Todos los datos que aportamos sobre este edificio proceden de esta documentación).

¹³² En este sentido vid.: LEONARDO AURTENECHÉ, J.: Segunda industrialización, urbanismo y crisis. El Bilbao de los años 1960-1980. En *Bilbao. Arte e Historia* (T. II). Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1990, pág. 242.



El antiguo edificio del Banco de Vizcaya en vísperas de su derribo en 1968, cuando ya estaba parcialmente construida la nueva sede. (Fotografía Archivo Ortega).



Banco de Vizcaya, actual sede del BBVA.



Salón de consejo del antiguo edificio del Banco de Vizcaya, actualmente instalado en la sede del BBVA en la Plaza Circular.



Edificio Lagun Aro.



Perspectiva con la solución primigenia del alzado del edificio Lagun Aro.

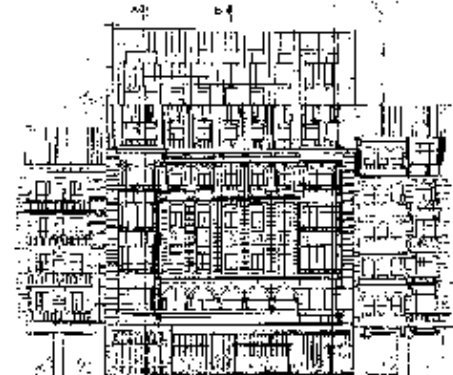
gonismo de las pantallas de cristal, que enlazaban directamente con el Estilo Internacional y se oponían con la misma contundencia que el Banco de Vizcaya a los hasta entonces valores tradicionales de la arquitectura del Ensanche bilbaíno.

La pauta de permisividad y falta de respeto hacia esta zona, que parece que imperó a lo largo de los años sesenta y setenta en obras como las que acabamos de comentar y otras muchas, sufrió alguna modificación en la década de los ochenta. Con todo, hay que decir que el esfuerzo por modernizar la arquitectura de Bilbao a partir de 1960 trajo consigo la construcción de algunos edificios notables, aunque su número es irrelevante en comparación con lo que nos legó aquella gloriosa época de finales del siglo XIX y principios del XX.

Ya en 1981, el Ayuntamiento bilbaíno tuvo un planteamiento menos flexible a la hora de conceder la licencia de obras para reformar el edificio de Guíjarro (Gran Vía nº 35), de cara a configurar una nueva fachada, una vez que la Sociedad Lagun-Aro, propietaria del inmueble, pensaba destinar los pisos altos a oficinas. Los primeros anteproyectos realizados por los arquitectos Javier y Pedro Ispizua Uribarri preveían una fachada de muro cortina, construida con aluminio y cristal, y, por ende, en línea con las soluciones rupturistas y modernas, a las que hemos hecho referencia. Sin embargo, en esta ocasión el Ayuntamiento rechazó los planos y puso como condición la armonía con los inmuebles colindantes, aunque en las inmediaciones se habían construido poco antes obras como el Edificio Granada o el antiguo Bankisur. Los responsables municipales mostraron una actitud un tanto ambigua, puesto que rechazaban la copia mimética al tiempo que hacían hincapié en la posible incorporación de miradores y balcones con repisas y columnas, lo que sin duda enlazaba con las edificaciones propias del Ensanche de principios de siglo¹³³.

Estas iniciales objeciones y los sucesivos intentos por conseguir una respuesta adecuada alargaron excesivamente la tramitación y aprobación del expediente, que no tuvo vía libre hasta 1986. Tras diversas tentativas, los artífices se dieron por vencidos y tendieron cada vez más hacia un modelo de corte tradicional, en el que incorporaron hileras de bay-windows en los extremos y huecos adintelados y de medio punto con las correspondientes columnas. Simultáneamente, optaron por materiales convencionales como el ladrillo visto y la piedra.

¹³³ A.P.J.P.I.: Expediente Guíjarro-Lagun-Aro. (Todos los datos sobre esta obra, a los que hemos hecho referencia, proceden de esta documentación. En este sentido, agradezco la inestimable colaboración prestada por D. Pedro Ispizua Uribarri).



Alzado de la solución definitiva del alzado de la fachada principal del edificio Lagun-Aro.



Casa de vecinos, sita en la calle Bertendona.

Pautas similares han sido seguidas en otros edificios del Ensanche, contruidos en fecha reciente. Sirve de ejemplo una casa de vecindad, sita en la calle Bertendona junto al Teatro Campos, cuya fachada está compuesta con hileras de miradores en los extremos y balcones en el centro, que incluso incorpora el color como elemento sustancial y decoración cerámica en composiciones de recuadros, estos últimos similares a los existentes en muchas casas de principios de siglo, si bien en origen acogían relieve. No cabe duda de que repite pautas frecuentes en las casas de vecindad construidas en torno a 1900, ya que no hay que hacer ejercicios de abstracción para identificar la composición de muchas de ellas.

No cabe la menor duda de que estas últimas obras se insertan de una forma más adecuada y respetuosa en el conjunto arquitectónico del Ensanche bilbaíno, pero también es cierto que su calidad es escasa, por lo que habría que concluir que la reiteración de las recetas de la época del eclecticismo, por sí sola no asegura la categoría de la obra y por tanto no enriquece el patrimonio de la zona, algo deseable y que debería estar unido al respeto por la misma. Quizá la solución esté en una arquitectura cuidadosa con el entorno, pero de gran calidad y no trasnochada.

ABREVIATURAS:

A.B.B.V.A.: Archivo del Banco BBVA.

A.H.D.F.B.: Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia.

A.M.B.: Archivo Municipal de Bilbao.

A.P.J.P.I.: Archivo Particular de Javier y Pedro Ispizua.

A.P.J.M.S.S.: Archivo Particular de José María Smith Solaun.