

ASCENSO SOCIAL Y ESPACIO DOMÉSTICO EN BILBAO. LA ARQUITECTURA COMO ESCENOGRAFÍA DEL PODER*

URBAN ELITE GROUPS AND DOMESTIC SPACE
IN BILBAO. THE ARCHITECTURE SUCH AS A
SCENOGRAPHY OF SOCIAL PRE-EMINENCE

Nieves Basurto y María Jesús Pacho

Dpto. de Historia del Arte y Música
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Entregado el 15-12-2009 y aceptado el 15-2-2010

Resumen: En el marco de las ciudades modernas, industriales, la definición de una identidad de grupo fue un objetivo fundamental. La burguesía materializó su posición social y económica a través del plano urbano y la arquitectura constituyó un elemento fundamental en esta toma de posiciones. La casa, en sus diferentes aspectos, constituye reflejo de la vida del individuo, la familia, la clase. El estudio de la arquitectura doméstica burguesa permite reconstruir algunos de los mecanismos mediante los cuales se construyó y fijó en el carácter dominante de este grupo. En este proceso la fotografía y su extensión a través de la prensa gráfica constituye una herramienta fundamental para la definición de esa identidad.

Palabras clave: arquitectura urbana, burguesía, vivienda, decoración interior, fotografía.

Abstract: In the era of the modern cities, after the industrial revolution, the definition of an identitary group was a primordial purpose. The bourgeoi-

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Tipología del espacio doméstico: vivienda unifamiliar y de vecindad en Bilbao 1850-1950*, UPV-EHU.

sie established his social and economical status measuring the urban ordination states like a self-assertion. The housing and the family in their different aspects reflects these upper classes and their way of life. The analisis of bourgeois architecture and his domestic furnitures allows the study of the mechanisms used to fix the commanding profile of this social class. In this process, the photography and its development in graphic Press constitutes the support of the definition of this identity.

Key words: urban architecture, bourgeoisie, home, home furniture, photography.

La burguesía occidental saludó la llegada del siglo XX instalada en la cúspide de la sociedad civil. Las particularidades de los periodos Victoriano y Segundo Imperio actuaron como catalizadores de los procesos identitarios burgueses y en la definición del nuevo orden en Gran Bretaña y Francia desde donde se exportaron con éxito a todo el occidente europeo. El pragmatismo de la nueva elite animó la concentración de fuerzas en torno a la construcción de una identidad social diferenciada, en justa correspondencia con su papel dominante en la economía y el recién adquirido *status* político. Tempranamente y a la luz de los trabajos del sociólogo Gabriel Tarde¹ este movimiento se interpretó como la urgente legitimación del nuevo linaje por *oposición*, frente al proletariado amenazador. Por otra parte, el repliegue de la nobleza tradicional dejó a la burguesía expedito el camino para su toma de posiciones en el ámbito que naturalmente le pertenecía: la ciudad.

La definición de unos códigos de conducta privada y social propios y diferenciados fue fundamental para el éxito del proyecto burgués, vigente hasta la Primera Guerra Mundial. Tal como Bertholet² ha analizado, la posición dominante de este modelo no hubiera sido posible sin el desarrollo paralelo de un lenguaje, no verbal, con el que hacerse visibles. La arquitectura, en lo que se refiere específicamente a la vivienda, es uno de sus espejos más efectivos. Al contrario que la aristocracia, la burguesía carecía de un estilo arquitectónico representativo. La asunción de un modelo de arquitectura residencial adecuado a su nueva posición y la elección de un lugar significativo en la trama urbana fueron dos elementos utilizados por las élites urbanas para transmitir su mensaje. La fotografía y la prensa ilustrada serían aliados perfectos en esta tarea.

La Revista *Hermes* plataforma de proyección burguesa (Bilbao, 1917-1922)

En las revistas ilustradas de finales del XIX y principios del XX proliferaron las imágenes de residencias burguesas muy representativas. Paralelamente tuvo lugar una difusión igualmente frecuente en forma de tarjetas postales que contribuirían a fijar en el imaginario popular los conceptos

¹ Gabriel Tarde, *Les lois de limitation. Étude sociologique*, Slatkine, Paris, 1979 (reimpr. de la ed. de París, 1895).

² Denis Bertholet, *Le Bourgeois dans tout ses états*, Olivier Orban, Paris, 1987.

de lujo y esplendor asociados a algunas marcas familiares. Es el caso de la familia Rotchild y su residencia de Ferrières (1859), en las cercanías de París³. Es interesante señalar cómo en este caso, y en cronología muy temprana, coinciden comportamientos que serán característicos de la burguesía. La rotundidad material del edificio no parece suficiente por sí mismo y se aprovisiona de cargas simbólicas complementarias, como su construcción por el arquitecto inglés Joseph Paxton, claramente identificado con la corona británica y su imperio así como con la proyección universal de la aún reciente Exposición de Londres de 1851, a lo que se añade el guiño de que la mansión se hubiera construido sobre terrenos que habían pertenecido a Fouché.

En la segunda mitad del siglo XIX se define así un binomio que jugará un papel fundamental en la proyección social burguesa, el que componen la arquitectura y la fotografía. Un vínculo que se estrechó hasta el punto de convertirse en un verdadero género. La fotografía de la arquitectura se torna especialmente significativa para esta construcción de identidades cuando, a partir de la década de los años 80, el progreso técnico y su viabilidad económica permiten la incorporación de nuevos temas, entre éstos los edificios particulares y de forma especial los interiores de viviendas⁴.

La prensa, especialmente en el caso de publicaciones periódicas no especializadas, fue el soporte más adecuado para la difusión de aquellas imágenes. Uno de los casos más significativos del panorama español fue la revista *Hermes*. Una revista cultural y literaria nacida en Bilbao pero que ambicionaba una difusión nacional e internacional⁵, *una de las mejores revistas nacionales de su época, y, sin duda, la mejor publicación periódica en su género de las aparecidas en el País Vasco*⁶, en la que se pretendía la confluencia de ideologías y sensibilidades diversas, a pesar de la filiación nacionalista de su director, Jesús Sarría. Un proyecto surgido

³ Imagen en Alain Corbin, Roger-H. Guerrand y Michelle Perrot, *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada* 8, Taurus, Madrid, 1991, p. 203.

⁴ Cervin Robinson y Joel Herchmann, *Architecture transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the present*, Architectural League; MIT Press, New York, 1987.

⁵ M.^a Begoña Rodríguez, *Una empresa cultural bilbaína. Hermes Revista del País Vasco*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1993, 16.

⁶ Juan P. Fusi, *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*, Alianza Ed., Madrid, 1984, p. 127.

en un momento de esplendor económico y que estaba directamente financiada por la gran burguesía vasca⁷.

En el primer año de su publicación aparecen una serie de reportajes que se inician bajo el significativo título de *Moradas señoriales* y que, posteriormente, será el de *Residencias suntuosas*. Se trataba de monografías, sin texto, conformadas exclusivamente por cinco o seis fotografías en las que se mostraban y presentaban las residencias de algunos grandes magnates de la industria vizcaína.

A pesar de que *Hermes* dedicaba también un espacio a las Bellas Artes, los reportajes no pueden entenderse como un apartado dedicado a la arquitectura. Su intención no es tampoco la difusión del patrimonio arquitectónico local, ni la de presentar una galería de estilos arquitectónicos contemporáneos. Finalmente, la sustracción de texto escrito los invalida como artículos de difusión o crítica. De modo que la razón de estos reportajes hay que buscarla en la naturaleza misma de las fotografías y en la posición que adoptan en el contexto de la revista.

Por su parte, la elección de los títulos no es gratuita. El original *morada señorial* mantiene una importante carga moral tradicional, derivada de la filiación etimológica de *morada* así como de la asociación con lo noble y lo aristocrático que trae el adjetivo, refrendado por la literatura (Pérez Galdós, *La desheredada* cap. IX). El nuevo título no es menos significativo y puede argumentarse la progresiva adopción de la fórmula *residencia*, especialmente en la prensa que incluye «información de sociedad», para designar aquellas viviendas especialmente lujosas, siendo redundante la mención al carácter *suntuoso* de las mismas. El desplazamiento de significados así como la incorporación de la denominación *residencia* (*residencial*) están asociados a la extensión del dominio de la burguesía sobre el espacio urbano a lo largo de las últimas décadas del XIX y se adopta en buena medida por contagio del uso inglés⁸.

Los reportajes vienen precedidos de un editorial en el que la Revista se postula como *tribuna de convivencia respetuosa y cordial para la afirmación y defensa de nuestros valores, tradiciones e intereses*, de modo que, efectivamente, asistimos a un claro juego de intereses en el que *Her-*

⁷ Jose C. Mainer, *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, A. Redondo, Barcelona, 1974.

⁸ Joseph Sharples, «Merchants' houses in Victorian Liverpool», en John Dunne y Paul Janssens, *Living in the City: Elites and their Residences (1500-1900)*, Brepols, Turnhout, 2008, pp. 193-217.

mes sanciona el carácter ejemplar de estos magnates y próceres bilbaínos al colocarlos en el contexto simbólico de *la tradición y los valores*, con los que el lector se identifica necesariamente, a la vez que se desactiva cualquier interpretación ideologizada de su condición de *burgueses*. Por su parte, la inclusión de estos apellidos en el interior de sus páginas suponía un apoyo explícito al proyecto editorial, refrendado por una generosa aportación, concretamente de la familia De la Sota, en su financiación.

En una rápida clasificación general de los artículos aparecidos en *Hermes*, *Moradas señoriales* y *Residencias suntuosas* permanecerían en el apartado destinado a lo que hoy podríamos llamar «ecos de sociedad»⁹. El mismo en que se englobaba otra de las secciones de la revista denominada *Del Gran Mundo* redactada, en ocasiones desde Londres, por Alejandro de la Sota, escritor local de cierta fama y miembro de una de las familias cuya residencia se retrata, y Federico García Sánchiz, en este caso desde Madrid. A pesar de que las imágenes mencionadas puedan interpretarse como la ilustración de algunos de los pasajes de dicha sección, el carácter un tanto adusto de aquellas contrasta vivamente con el tono desenfadado e incluso frívolo y aún jocosos de algunos de los artículos en los que se describe la vida mundana de la burguesía bilbaína. Una clase que reproduce fielmente los comportamientos de sus homónimas de las grandes capitales europeas. Las fotografías escenifican el mundo interior de las viviendas pero lo hacen midiendo, controlando y pensándolo todo, evitando, precisamente, cualquier indicio de falta de compostura. Una imagen valía entonces, también, más que mil palabras, de modo que había que ser extremadamente cauto con ella.

El análisis de nuestras series fotográficas no ha merecido tradicionalmente una gran atención, quizá porque los escasos cuatro ejemplos quedan ahogados en el interés de conjunto de la publicación. Sin embargo a través de ellos se produce un hecho excepcional, tanto en un contexto local como desde una perspectiva nacional, desde el momento en el que dan lugar a un retrato de la crema de las familias que representan la cúspide de la vida económica, social, y política tanto vasca como española. Unas familias de filiación política ampliamente representada por aquellos industriales militantes entre los conservadores, los liberales e incluso, los nacionalistas. Gracias a estos pasajes se nos desvelan datos de alto conte-

⁹ M.^a Begoña Rodríguez, *Una empresa cultural bilbaína. Hermes Revista del País Vasco*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1993, pp. 55 y ss.

nido significativo tales como: la elección de la ubicación de sus residencias y la naturaleza específica del espacio que ocupan en la trama urbana; el arquitecto elegido; el estilo artístico utilizado; así como el aspecto exterior que presentan sus fachadas, las estancias y distribuciones interiores, los muebles y objetos presentes... Como si de cuadros clásicos se tratara, utilizando el moderno y sugestivo recurso de la fotografía, se van presentando imágenes, nunca gratuitas, en las que se juega con la luz, la composición, el punto de vista, la elección de objetos y su colocación, el enfoque... Es una representación en secuencias en las que nada se deja al azar con el objetivo de proyectar una determinada imagen de sí mismos. Es la manera como *una clase social orgullosa de su superioridad se dedica a contar su propia gloria, en eso consiste su ideología*, en un remedo del conocido comportamiento de la sociedad romana¹⁰.

Los protagonistas y sus mansiones. El lenguaje externo de clase

Los cuatro reportajes se suceden a lo largo de los meses de marzo, abril, junio y noviembre de 1917, cuando se interrumpen brusca y definitivamente¹¹.

Las secciones gráficas estaban dedicadas, por orden de aparición, a las residencias de: Fernando M.^a Ibarra, Marqués de Arriluce de Ibarra desde 1918 gracias a la amistad que le unía con Alfonso XIII. Consejero de algunas de las empresas más importantes de Vizcaya, con intereses en la Banca y Diputado en 1907 y 1919 por el Partido Conservador. Ibarra llegaría a ser vicepresidente de las Cortes. En el mes de abril, la Revista ofrecía un nutrido reportaje sobre el palacio del fallecido Víctor Chávarri, del poderoso industrial centrado en el sector minero, siderometalúrgico y en el ferrocarril tanto en Vizcaya como en Asturias, donde fue cofundador del Banco de Oviedo así como de la Compañía Naviera Vasco-Asturiana.

¹⁰ Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada. Del Imperio romano al año mil I*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, p. 124.

¹¹ *Hermes*, 3, marzo, «Moradas Señoriales. Palacio de Arriluce» (1910), arquitecto José Luis Oriol Urigüen (1877-1972). *Hermes*, 4, abril, «Moradas Señoriales. Palacio de la Sra. Vda. de D. Víctor Chávarri» (1889), arquitecto Paul Hankar (1859-1901). *Hermes*, 6, junio, «Moradas Señoriales. Residencia de D. Luis Allende» (1914), Arquitecto Leonardo Ruca-bado (1875-1918). *Hermes*, 11, noviembre, «Residencias suntuosas. "Ibaigane". La casa de don Ramón de la Sota» (1898), Arquitecto Gregorio Ibarreche (1864-1933).

Diputado a Cortes en varias legislaturas murió, en el año 1900, siendo Senador.

Junto a los anteriores, Luis Allende cuya familia se hallaba estrechamente relacionada con la industria siderometalúrgica y la propiedad inmobiliaria en Vizcaya, emparentaría con el homónimo industrial Tomás Allende, verdadero propietario de la finca en cuestión, vinculado a la industria y la minería leonesas. Tomás obtendría el cargo de Senador por León.

La última residencia pertenecía a Ramón de la Sota, exportador de minerales y naviero, muy conectado con la siderurgia desde diversos cargos directivos. Fue presidente de la Diputación de Vizcaya y se le vinculó muy íntimamente con el Nacionalismo Vasco a cuya financiación contribuyó en buena medida, lo que fue causa de posteriores represalias de carácter político¹².

En lo que se refiere a los reportajes propiamente dichos, repiten desde el punto de vista formal características muy significativas. El idilio de la burguesía y la prensa fue un fenómeno temprano y nace en Gran Bretaña. El caso de Liverpool, bien estudiado por Joseph Sharples, ofrece interesantes similitudes desde el punto de vista económico y social con Bilbao¹³. Así, en el año 1881 *The Liberal Review* comenzó a publicar una serie de artículos en los que los protagonistas eran figuras de la vida social, política y económica de Liverpool que incluía, aún sin imágenes, descripciones de sus viviendas en las que se basculaba entre la denuncia de la ostentación y el lujo gratuitos, y el exhibicionismo de algunos propietarios. El éxito de este tipo de reportajes entre los lectores y su uso consciente por parte de la burguesía, extendió su presencia a otras publicaciones como *Liverpool Courier* desde 1888, *Athenaeum* 1885, y el *Daily Post* también desde comienzos de los ochenta, entre otros. El primer paso para garantizar el éxito de la apuesta se dio al crear un lenguaje fotográfico específico, que asumió la casa de fotografías Bedford Lemere & Co de Londres cuando desarrolló a la perfección esta tarea desde su establecimiento a partir de 1888. Gracias al catálogo de reciente publicación *Mer-*

¹² Eugenio Torres, «Ramón de la Sota: la contribución de un empresario vasco a la política de la España de la Restauración», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, 3, 1990, pp. 191-198.

¹³ Joseph Sharples, «Merchants' houses in Victorian Liverpool», en John Dunne y Paul Janssens, *Living in the City: Elites and their Residences (1500-1900)*, Brepols, Thurnhout, 2008.

chant Palaces. Liverpool and Wirral Mansions phoyographed by Bedford Lemere et Co., es posible conocer algunas de aquellas particularidades¹⁴. Se muestran aspectos de carácter técnico, como el uso de luz natural en lugar de flash que, al tratar con tiempos de larga exposición, raramente incluía personas, así como enfoques angulares que potenciaban una perspectiva abierta y escenográfica. Y lo que es más significativo, nos ayudan a comprender la naturaleza de esta clase burguesa y su intención de construir y proyectar una determinada imagen de sí misma, hecho que definió la nómina de estancias de la casa, el tipo de habitaciones que, por su especial carga significativa, eran capaces, por sí mismas, de transmitir el mensaje buscado. Para ello se hubo de establecer un periplo imaginario que, a la manera casi de una visita guiada por la casa, conducía al espectador por el antes inviolable interior de un hogar burgués. Se suceden las imágenes desde el exterior, maximizando el potencial expresivo de su individualidad monumental, hacia el interior a través, primero, del *hall*, luego de la gran escalera, después de los salones, la biblioteca, el comedor e incluso cuarto de baño, en este caso con clara intención de acentuar la modernidad y el carácter lujoso compatibles con las modernas normas higiénicas (no exentas de contenido moral).

Es evidente la identificación del ejemplo de *Hermes* con el modelo inglés expuesto, de modo que el salto cronológico y espacial entre ambos no puede significar sino el reconocimiento y la adopción de lo que ya era universal de aquella fórmula.

Estas puestas en escena, las fotografías, ponían en conocimiento del gran público lo que hasta ahora permanecía oculto, y con ello mostraban aspectos íntimos de las vidas de los propietarios. Sin embargo, no existe intención alguna de aproximarse ni confraternizar con el lector-espectador. Los individuos se retratan a través de los objetos que los representan. La idea de la superioridad de estas familias, y por ende del grupo social al que representan, se construye simbólicamente sobre esta ausencia material del individuo. Son lo que representan.

Por su parte, la ubicación de los edificios en la trama urbana constituyó uno de los elementos más fuertemente representativos en el proceso de fijación de las élites urbanas. Sharples utiliza el concepto de *distancia simbólica* para explicar el desarrollo de las áreas residenciales de alto ni-

¹⁴ Joseph Sharples, *Merchant Palaces. Liverpool and Wirral Mansions photographed by Bedford Lemere et Co.*, The Bluecout Press, Liverpool, 2007.

vel en ciudades industriales y la zonificación del espacio urbano por el nivel social de sus habitantes¹⁵. La ubicación excéntrica de los edificios tiene un doble efecto. El autoexilio del centro de la ciudad los individualiza y facilita la adopción de tipologías arquitectónicas específicas sancionadas universalmente como símbolo de lujo distintivo. La casa, vivienda unifamiliar-jardín es en este contexto, y más que nunca, el reflejo de la identidad de su propietario pero también el trasunto de su empresa, su fábrica o su negocio. El esplendor de la vivienda traslada al escenario urbano noticia de su éxito profesional, es promesa de solidez y confianza. En este caso, tres de los edificios de la revista ofrecen significativas vistas exteriores, el de las familias Ibarra, Allende y De la Sota.

En lo que respecta a la ubicación concreta, el primero se encuentra en la vecina población costera de Neguri, una localidad de nueva planta nacida para acoger las residencias de los patricios vascos en el momento que deciden abandonar las zonas residenciales de la urbe. La imagen da idea del estratégico solar, dominando el mar, y el resto del paisaje, en que se alza la residencia de los Ibarra, de silueta pintoresca y recortada, rodeada de una amplia zona ajardinada. La casa de la familia Ibarra (1910) actuó de polo de atracción y posteriormente se asentarían la de los Barbier, y Lezama-Leguzamón, de modo que Neguri pasaría a ser sinónimo de prestigio y símbolo del más elevado status social aún hoy plenamente vigente.

Las otras tres edificaciones se sitúan en distintos puntos de Bilbao. La casa de la familia de Víctor Chávarri (construida en el año 1889 y sede del Gobierno Civil desde el año 1944) en la llamada Plaza Elíptica, en lo que ahora es un espacio nuclear del Ensanche en el que interseccionan las vías principales de la ciudad, si bien en aquel momento la ocupación de las manzanas no era aún una realidad y conservaba un carácter semiurbano. Se trataba de un amplio solar en forma de islote en el que, contra lo que venía siendo habitual, la residencia no se situaría en el centro del mismo, sino que se adaptó perfectamente a la línea de la plaza y el trazado de las calles, por lo que resulta una construcción totalmente urbana.

El palacio de Luis Allende (1914), hoy desaparecido, se ubicó en un solar perteneciente a la denominada Ampliación del Ensanche, en un lugar que pasaría a convertirse en una zona residencial de alto nivel tras el abandono de la que tradicionalmente lo había sido, en las proximidades

¹⁵ Joseph Sharples, «Merchants' houses in Victorian Liverpool», en John Dunne y Paul Janssens, *Living in the City: Elites and their Residences (1500-1900)*, Brepols, Thurnhout, 2008, p. 197.

del viejo casco, por parte de las familias adineradas. De nuevo se trataba de una parcela en una amplia finca propiedad de la familia de modo que los terrenos adyacentes fueron ocupados igualmente por viviendas unifamiliares en buena parte pertenecientes al clan de los Allende, antes de que alguno de sus miembros fijara la residencia en Neguri. La compra de los terrenos y la posterior explotación de los mismos fue una de las más lucrativas operaciones inmobiliarias que se realizaron en esta zona, hoy una de las más valoradas de la ciudad.

En cuanto a la residencia de Sir Ramón de la Sota (1898), se dice que fue su amor por el paisaje local, la ría y el monte, lo que le llevó a utilizar uno de los solares de su propiedad e instalar su residencia de cara al Nervión. Se trataba igualmente de una zona residencial aunque en ella la presencia de una vivienda exenta, en el centro de un amplio solar, era excepcional frente a las más frecuentes viviendas de alquiler de alto nivel. La particular historia del edificio y el hecho de que se haya convertido en la sede del Athletic Club de Bilbao, han podido mediar en el milagro de su supervivencia.

Junto con la ubicación y la tipología, la elección del arquitecto es una opción altamente significativa. La realización de la mansión de Ibarra fue encargada a José Luis Oriol Urigüen (1877-1972), arquitecto perteneciente él mismo a la burguesía vizcaína, y que abandonaría finalmente la arquitectura para dedicarse a las finanzas. En el presente caso, Oriol cedería la dirección de las obras a otro arquitecto, Manuel M.^a Smith (1879-1956), quien además diseñaría la portería y el muro de cierre de la finca¹⁶. Este último arquitecto sería el autor de algunas de las más representativas mansiones de la citada población de Neguri e, identificado con estos proyectos y la condición de sus propietarios, quedaría definitivamente asociado a este tipo de magníficas residencias. El mismo proceso se observa en el caso de otro de los arquitectos, Leonardo Rucabado (1875-1918), responsable de la vivienda de Luis Allende¹⁷. Aunque de origen montañés, Rucabado, tras afincarse en Bilbao, supo ganarse la confianza de aquella poderosa clientela para quien realizaría igualmente una serie de palacetes tanto en Bilbao como en Neguri. Ambos arquitectos alcanzaron el reconocimiento social y profesional así como elevadas cotizaciones de modo que

¹⁶ Maite Paliza, *Manuel Maria de Smith. Arquitecto (1879-1956)*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1988.

¹⁷ Nieves Basurto, *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*, Xarait, Madrid, 1986.

sus firmas se asociaron con el prestigio, la calidad y el lujo. De hecho, ambos fueron reclamados a la capital, Madrid, y a otras poblaciones, para realizar obras igualmente destacadas.

La presencia del arquitecto belga Paul Hankar (1859-1901) en las obras del Palacio de Chávarri, constituye una de las formas más evidentes de significarse a través de la construcción de la vivienda propia con la elección de un arquitecto foráneo. En este caso, la etapa de Chávarri como estudiante de ingeniería en Lieja pudo proporcionarle un contacto directo con aquella arquitectura y sus arquitectos. Hankar destacaría internacionalmente por su participación, junto a otros técnicos como Victor Horta, Henry Van de Velde y Gustave Serrurier Bovy, en la génesis y desarrollo del *Art Nouveau*, en un momento, además, en el que capital del país, Bruselas, iniciaba un cambio radical de su fisonomía. Sin embargo, no fue el carácter innovador de Hankar lo que atrajo a Chávarri ya que el edificio bilbaíno se aleja, en su conjunto, de las nuevas formulaciones progresistas. Entre las razones concretas de la elección de este arquitecto, algunas hacen referencia a un contacto de ambos en su juventud mientras Chávarri estudiaba ingeniería en Bélgica¹⁸, igualmente se han citado las posibles relaciones de amistad del padre de Hankar con la familia Chávarri en una anterior estancia de aquel en el País Vasco¹⁹. Finalmente, está el hecho de que Hankar fuera ya un arquitecto consagrado dentro de la burguesía belga donde pudo destacar por la calidad de sus proyectos en los que se centró en un renovado uso de los materiales tradicionales, un cuidado extremo por la higiene y en ofrecer una fórmula estilística en la que se aunaba progreso, confort y tradición.

También la tradición, aunque esta vez más entroncada con lo local, debió pesar en la elección del último de los arquitectos, Gregorio Ibarreche (1864-1933), autor del palacio de la familia De la Sota. Dentro de la gran burguesía vasca Ramón de la Sota presentaba ciertos rasgos que lo convertían en una excepción, así su militancia en las filas del nacionalismo vasco que lo distanció ideológicamente del resto de sus congéneres. Por su parte, Gregorio Ibarreche sería más conocido casi por esa misma afiliación al Partido Nacionalista Vasco, por el que llegaría a ostentar la primera alcaldía nacionalista de la ciudad, que por su producción profe-

¹⁸ Maite Paliza, «El Palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao», *Goya. Revista de Arte*, 294 (2003), pp. 167-184.

¹⁹ François Loyer, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1986, p. 74.

sional. No sería la única obra de Ibarreche para De la Sota quien, no obstante, contrataría a Manuel M.^a de Smith para realizar un solemne y aparatoso edificio de viviendas en plena Gran Vía bilbaína.

La adquisición de una identidad propia y característica a través de la arquitectura pasaba igualmente por una apuesta estilística. En este punto la burguesía se encontraba huérfana de estilo propio y la opción común fue el variado repertorio de estilos sancionado por la dignidad de la historia y su origen aristocrático, características éstas comunes a la arquitectura, la decoración y el mobiliario.

La debilidad por los estilos históricos ingleses, siguiendo los pasos de la burguesía victoriana contemporánea, se hace evidente en el palacio de Ibarra aunque con un resultado final rancio, grandilocuente y pesado. Está realizado con magnífica piedra y se inspira en algunos detalles del estilo Reina Ana y del gótico acastillado victoriano²⁰. El gusto por lo inglés, quedaría unido a la burguesía bilbaína. Una querencia que se inicia quizá alrededor de la industria siderometalúrgica, exportación del mineral, presencia de técnicos ingleses, frecuentes viajes de trabajo a Londres, es decir, intercambios comerciales e intereses económicos, y que termina con una admiración por algunos usos y costumbres ingleses, como los Clubs sociales, el tipo de educación, el *dandysmo*, la forma de vivir y la arquitectura y mobiliario domésticos. De este modo, desde finales de siglo se extiende la influencia inglesa en los hogares bilbaínos filtrándose hasta las viviendas más sencillas. El tema de la anglomanía y esa admiración por lo inglés fueron motivo de artículos en la misma revista de *Hermes* y de la mano de dos escritores e ideólogos locales. Ramón Basterra hace en «El Ideal y Bilbao» una exaltación del orden burgués que concreta en un modo de vida *con sus alternativas de confort y previsión, de vitalidad y ahorro, de estricta normatividad moral*²¹. Por su parte, Ramón Belausteguigoitia glosa los paralelismos entre Inglaterra y el País Vasco en dos trabajos publicados con el título común de «La hegemonía anglosajona y nosotros»²² para enlazar muy particularmente la sabia mezcla de aldeanía e industrialización que ambas comunidades han sabido preservar de modo que, *una tradición cultural ciudadana se cons-*

²⁰ Maite Paliza, *Manuel Maria de Smith. Arquitecto (1879-1956)*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1988, p. 59.

²¹ Ramón Basterra, «El ideal y Bilbao», *Hermes*, 22 (15 agosto de 1918), pp. 65-68.

²² Ramón Belausteguigoitia, «La hegemonía anglosajona y nosotros», *Hermes*, 26, 29 (30 de octubre, 15 de diciembre de 1918), pp. 5-8 y 8-11.

*truye precariamente sobre estas instancias, mezclando lo provinciano y lo exótico, lo vasco y lo británico*²³.

Paul Hankar sin embargo, había echado mano del estilo inspirado en el Renacimiento flamenco en su proyecto para Chávarri. Un estilo que no era privativo de Hankar, pues era una opción explotada por otros arquitectos del momento, y cuya formulación había venido precedida de ensayos al objeto de definir la casa de tradición flamenca o anglosajona. Un tipo de casa que expresaba la tradición de una amplia región que cubriría el norte de Francia, Bélgica, Holanda y ciertas regiones de Inglaterra y Alemania. El estilo recogía una fórmula de origen medieval que, redefinida a finales del siglo XIX, ofrecía un tipo de vivienda unida al espíritu inglés y ofrecía confort, buena disposición interior y una construcción técnicamente moderna²⁴.

Por su parte, el recurso a los estilos históricos tiene en el caso de la casa construida para Luis Allende un carácter particular. Rucabado se había convertido en el teórico y en el más decidido defensor de la llamada Arquitectura Nacional, propugnando una búsqueda de los orígenes y de las grandes realizaciones de la arquitectura propiamente española y la recuperación y reutilización de las arquitecturas vernáculas. En definitiva, la resurrección de los estilos históricos españoles, al objeto de crear un arte *castizo y nuevo*. En el presente caso las referencias de Rucabado se centrarán en la tradición de los grandes palacios montañeses de los siglos XVII y XVIII con resabios de la arquitectura popular, un nuevo estilo conocido bajo la denominación de *regionalismo montañés* del que Rucabado era creador y que conocerá una amplia difusión, incluso tras la temprana muerte del arquitecto, de la mano de sus seguidores. Y es que las propuestas de Rucabado se adecuaban perfectamente al tipo de residencias que buscaban destacar su fuerte presencia urbana gracias a un lenguaje arquitectónico ampuloso y grandilocuente, acorde con la dignidad de sus moradores. Un lenguaje que recogía la grandeza de nuestra arquitectura barroca, la de los palacios de nobles, la de los indianos, readaptada a las nuevas necesidades.

Algo próximo a esto, aunque sin toda la carga teórica y argumentativa que acompañó a Rucabado, fue lo que realizó G. Ibarreche para Sir Ramón de la Sota. Su identidad ideológica y la militancia dentro del Partido Nacionalista Vasco pueden explicar la elección de un estilo que se ha definido

²³ Jose C. Mainer, *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, A. Redondo, Barcelona, 1974, p. 161.

²⁴ François Loyer, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1986, p. 71.

como *neo-vasco*. Se trataba de una forma muy similar a la anterior, donde a la recuperación de elementos de la arquitectura palacial del País Vasco de los XVII y XVIII venían a sumarse elementos propios de la arquitectura popular. Sin bien en este caso es preciso insistir en la precocidad de Ibarreche a la hora de materializar un ideario nacionalista en esta arquitectura, casi dos décadas antes de que Rucabado, desarrollara todo su aparato teórico.

Es evidente, a pesar de las distintas cronologías (1910, 1889, 1914, 1898 respectivamente), y la disparidad de estilos elegidos, la existencia de una serie de elementos comunes.

Para empezar, la elección del estilo que está unida a la relevancia e individualización buscada para cada edificio. Pero esa diferenciación debe argumentarse en base a una arquitectura significativa, asociada a la gran arquitectura. Esta particularización tiene su reflejo material en una escala monumental que garantiza su impacto visual. Ellos viven en la ciudad, pero no son como los demás y en este sentido Gabriel Tarde señalaba cómo estas nuevas clases aristocráticas asumían en las nuevas ciudades el carácter de las Cortes Reales²⁵.

En todos los casos se busca comunicar la riqueza del morador, cargando la obra de dignidad a través del refrendo de la historia. Porque las tradiciones tienen la fuerza de la autoridad. No obstante, y al mismo tiempo, todos se muestran partidarios *de lo moderno*. Se mira a Europa, especialmente a Gran Bretaña, laboratorio de la investigación sobre lo doméstico. Es un hecho que el *corpus* aristocrático, desde todo tiempo y en todo país ha estado abierto a las novedades extranjeras y pronta a importarlas. De modo que si la tradición se acepta por una suerte de imposición natural, lo foráneo se asume por persuasión. De alguna manera, lo antiguo se asociaba con lo bueno, con lo ético, lo eterno, mientras que lo moderno lo hacía con lo bello, lo confortable, lo actualizado, lo vital.

La adopción de modelos para el interior de las viviendas: mobiliario y decoración

A pesar de la significación de los exteriores descritos y que aparecen en tres de los cuatro reportajes, el interés de los mismos se centra claramente en los interiores. Tras una presentación general del edificio, se pasa a lo particular, las estancias, los lugares donde discurren sus vidas, ya que

²⁵ Gabriel Tarde, id., p. 259.

la configuración del mobiliario, escribe Baudrillard, *es la fiel imagen de las estructuras familiares y sociales de una época*²⁶. En este caso, habría que puntualizar, también de una clase.

En lo que respecta a su presentación ya se han mencionado los itinerarios visuales que rigen las fotografías invitando al lector-espectador a un recorrido que en el caso del palacio de los Ibarra, Palacio de Arriluce, se inicia con la presentación de su exterior acastillado, evocación lejana del palacio de Balmoral y continúa con una vista de la biblioteca, otra del espacioso hall, del salón de recepciones, otra vista de la biblioteca, para finalizar en el salón tocador.

La alusión a Inglaterra y a un determinado periodo, el del reinado de la Reina Victoria, es obligada porque en estos reportajes hay mucho del llamado espíritu victoriano si entendemos que *el victoriano se rodea de estricta moralidad, remilgo, solemnidad, ética cristiana. Ideas sobre la industria individual unida a la responsabilidad de la sociedad y, sobre todo, convencionalismo*²⁷. Definición que en una medida u otra se ajusta al carácter de todos los representados en los reportajes de *Hermes*.

En el Palacio de Arriluce, la influencia se deja sentir de forma muy acusada gracias a la elección de las estancias, el mobiliario y sus objetos. La insistencia en la presentación de la biblioteca, con el monopolio absoluto de la madera, anaqueles de gusto renacentista, la presencia de la chimenea, la significativa inclusión del retrato ¿de un antepasado?, las puertas con vidrieras, los libros adecuadamente dispuestos y abiertos sobre la mesa, todo está cuidadosamente elegido y re-construido, escenificado, para redundar en el carácter reflexivo e ilustrado de su propietario que había participado, junto a Víctor Chávarri, en la creación de la bilbaína Universidad de Deusto. La iluminación contribuye a introducir un ambiente de serenidad, de orden, de paz.

Sigue la imagen de la gran escalinata del hall, entre gótica y renacentista, destacada en un espacio casi vacío. La escasez de su mobiliario recuerda en este caso el carácter polivalente de este espacio que sirve de recepción y *estar* —tras el que se decide el destino del visitante hacia una mayor o menor intimidad— pero que cubre otros fines ya que puede ser, igualmente, lugar de fiestas y recepciones.

Los usos ingleses habían definido el carácter de las estancias de modo que si la mencionada biblioteca resulta inequívocamente masculina, el sa-

²⁶ Jean Baudrillard, *El mueble del siglo XIX. Inglaterra*, GG, Barcelona, 1989, p. 68.

²⁷ David Crowley, *Introducción al estilo victoriano*, Status Ed., Bilbao, 1998, p. 7.

lón tocador pertenece al mundo de la mujer. Así lo delata la elección de los pequeños y abundantes muebles, entre ellos el mueble tocador, de los claros y clásicos empanelados *Sheraton* pero, y sobre todo, de las estampadas y floreadas tapicerías.

Por su parte, en el cómodo e iluminado salón de recepciones, de nuevo inconfundiblemente inglés, volvemos a encontrar mobiliario de dicha procedencia, pero sobre todo una buena colección de adornos, y es que *los victorianos tenían una particular afinidad y fascinación con los objetos que les rodeaban*²⁸. En este contexto el piano es una cita ineludible y cabe recordar que fue el príncipe consorte, Alberto, marido de la reina Victoria, quien decidió sustituir el anacrónico órgano presente en Buckingham por el moderno piano en su nueva residencia de Osborne. Consciente de la trascendencia de cualquiera de sus elecciones, Alberto declararí *hay dos grandes auxiliares en este país que raramente faltan para promocionar el éxito de cualquier asunto: la moda y un gran ejemplo. La moda, sabemos que es el todo por el todo en Inglaterra, y si la corte —quiero decir la reina y yo— damos ejemplo...el mismo gusto se extenderá por sí mismo en riquezas individuales*²⁹. Y es que, en este caso, la burguesía pretende sustituir a la nobleza como generadora de las tendencias y modas que constituyen el fundamento de la tradición. La presencia del piano será un hecho habitual dentro de los hogares burgueses, signo de cultura y refinamiento.

En lo que respecta al palacio de Víctor Chávarri, se hace necesario insistir en la diferencia cronológica que lo separa del anterior ya que este se proyectó en 1889, dos décadas antes que el de Ibarra.

La diferencia cronológica justifica una mayor influencia de la arquitectura francesa de modo que los empanelados y plafones están tomados del Renacimiento francés, concretamente de Fontainebleau. Francés pues puede considerarse el Salón principal, recargado hasta el *horror vacui* gracias a la decoración de techos y paredes, amén de abundancia de muebles y objetos algunos de gusto rococó. Los plafones pintados con escenas amables parece fueron realizados por el guipuzcoano José de Echenagusía³⁰. Predominan la luz y el color —conservados actualmente— que sumados a lo anterior provocan una sensación acogedora y cálida.

²⁸ David Crowley, id., p. 8.

²⁹ David Crowley, id., p. 40.

³⁰ Maite Paliza, «El Palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao», *Goya. Revista de Arte*, 294 (2003), pp. 167-184 y 174.

Las otras dos estancias presentan características diferenciales respecto de las anteriores. Se trata del comedor y de la sala estudio.

Si en las estancias anteriores dominan el color y la luz, el comedor pasa a ser un escenario sobrio, solemne y trascendental, un carácter estrechamente relacionado con la arquitectura victoriana. La atmósfera de la habitación se concreta en la elección del mobiliario, en la sillería de estilo inglés del XVIII con decoraciones orientales en los aparadores, las lámparas y los candelabros. También de victoriana puede calificarse la inclusión del inmenso cuadro, hoy desaparecido, que ocupaba gran parte de una de las paredes y en el que se representa una escena industrial. Resulta significativo que sea precisamente en el comedor, una estancia familiar, pero también social ya que en ella se cerraban no pocos acuerdos comerciales, donde Chávarri elige colocar una imagen de las fábricas fuente y símbolo de su inmensa fortuna y de su ascenso social. El cuadro no permanece en su lugar original pero gracias a la imagen de la Revista se puede aventurar la autoría del pintor Vicente Cutanda. La ironía, la contradicción o la paradoja estribarían en que precisamente Cutanda se presentaba como uno de los mayores representantes del realismo social, *uno de los pintores más significativos del arte social*³¹ pintor en cuya temática predominaba la denuncia social concretada en la dura vida de los trabajadores de los Altos Hornos de Vizcaya. Cutanda figuraba como colaborador-dibujante en «La Lucha de Clases». Y aquí podríamos quizá volver sobre la cita de Crowley y su definición de hombre victoriano.

De inglesa podremos calificar igualmente la Sala de estudio cuyo mobiliario y características nos hacen quizá pensar en el producto de una reforma o de un añadido ya que, según se ha mencionado, ambas cosas parece se sucedieron en el tiempo. Por otro lado, sabemos de la existencia de una Sala de Billar, sólidamente establecida como espacio masculino apropiado para los negocios y cuya presencia se generaliza a partir de la década de los ochenta en la arquitectura inglesa.

El reportaje se cierra con una fotografía de la Rotonda. En ella se distingue la huella de Hankar especialmente en la incorporación de detalles decorativos, como pequeñas celosías en las ventanas de inspiración japonesa que el arquitecto conoció de primera mano en el pabellón que este país abrió en la Exposición Universal de Viena del año 1873.

³¹ M.^a Luisa Cutanda (2004), «Vicente Cutanda (1850-1925): un pintor realista y social», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939*, 24, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 501-512.

En conclusión, tenemos una casa en la que se alterna el Renacimiento belga, con el estilo Fontainebleau, a los que se suma la tradición inglesa y, a todo lo cual hay que añadir el condimento del exotismo oriental. Y es que, no lo debemos olvidar, el siglo XIX es el siglo del eclecticismo, de la libertad de elección, de modo que *pasear por una casa de moda de los años ochenta era como visitar un museo*³².

Respecto al palacio de Luis Allende, en su exterior, en el que destaca una orgullosa torre a medio camino entre «La Costana» y el Palacio de Monterrey, Rucabado concretó su modelo conceptual de gran residencia destinada a la gran burguesía industrial formulando un estilo nacional-regional, mezcla de arquitectura culta y popular, en la que se entreveran valores de severidad y nobleza gracias a una peculiar y «varonil manera» de emplear el ornato³³. No faltan el motivo heráldico, los materiales igualmente nobles trabajados con el rigor propio de los viejos artífices, pero, sobre todo, el buscado efecto de grandiosidad. La práctica (citada en su disertación *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional* en el Congreso Nacional de Arquitectura, San Sebastián, 1915, junto al también arquitecto Aníbal González), de que el montañés de antaño, a la hora de construir su casa elevaba la fachada como un retablo, añade significados complementarios de contenido ritual, simbólico y religioso. En este sentido, es evidente el cuidado que puso Rucabado en la composición del exterior de su obra. Unos potentes muros de recio sillar bien labrado y aparejado que recorren las casi cinco alturas del edificio. En ellos desplegó un amplio repertorio de elementos fuertemente representativos, recurriendo a la variedad y riqueza tipológica de ventanas, balcones, balconadas, galerías y la solana, sobre todo la solana, recuerdos de los grandes palacios y casonas montañeses y españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII. A la riqueza de motivos ornamentales, se sumaba el poderoso juego visual de claroscuros y el pronunciado alero que remataba todo el edificio aupando aún más la presencia de la torre. Rucabado juega con estos elementos históricos en una interesante sintaxis, con la intención de crear un nuevo estilo monumental aplicado a la elaboración de una residencia sobresaliente, aunque severa en su aspecto, digna de un noble por el carácter y el volumen, por la elección del estilo y la calidad de los ma-

³² David Crowley, id., p. 111.

³³ Nieves Basurto, *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*, Xarait, Madrid, 1986, p. 56.

teriales, una residencia, en fin, que supiera recoger las pretensiones de dignidad de la nueva aristocracia del dinero.

Pero, como heredero del modernismo, que conocía bien tras sus estudios en Barcelona, en su nueva deriva regionalista, Rucabado no abandonó la idea de la obra como un todo, es decir, como el resultado de la adecuación estilística y formal entre el exterior y lo interno lo que le llevaría a diseñar todo, hasta los más mínimos detalles³⁴. Conociendo esto, podemos acercarnos mejor a los interiores que se nos muestran en este nuevo reportaje. El Hall y Escalera, el Salón, el Comedor y el «Otro Salón».

La planta principal presenta sendos accesos porticados que derivan en sus correspondientes zonas de recibir, el vestíbulo y el hall. Ya en el interior observamos ese afán de adecuación mencionado ya que conserva el mismo carácter patente incluso en la continuidad del uso del sillar en piezas como el Hall y el Otro Salón y en una decoración y un mobiliario —amén de la escalera— inspirados en los más genuinos ejemplos del arte de los siglos XVI y XVII. Todo, o una buena parte de lo que se muestra, fue ideado por el propio arquitecto ya que en 1913, uno año antes del proyecto para Luis Allende, la prestigiosa tienda de muebles bilbaína Casa Mapey, exhibía una amplia muestra de mobiliario diseñado por Rucabado. Se trataba de muebles inspirados en ejemplares de los siglos XVI y XVII pues la ebanistería montañesa había sido una de las más reconocidas de nuestro país³⁵. Inspirándose en los viejos modelos, cuando no transcribiéndolos literalmente, Rucabado pretendió presentar una alternativa al foráneo mobiliario inglés que había ido imponiéndose. Años más tarde, uno de sus más fieles seguidores, el arquitecto bilbaíno Félix Agüero denunciaba apasionadamente en un artículo la vanidad y la falta de sentido histórico presentes en hogares domésticos y señoriales donde primaban *primero los estilos franceses de los Luises y, actualmente, los ingleses Tudor, Chippendale, Adam Sheraton etc., etc.*, así como el éxito comercial de las casas inglesas Waring, Maple o Davis, quienes volcaron, dice, *barcos enteros de sus producciones en nuestros puertos para corresponder a la ciega solicitud de las clases acomodadas, sin que estas advirtieran que nuestras industrias similares languidecían y se desmoralizaban al repro-*

³⁴ Nieves Basurto, id., pp. 27-29.

³⁵ Blanca Secades, «Muebles Montañeses», *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, IV, Santander, 1972, pp. 61-118.

*ducir torpemente y como siervos lo que constituía el encanto inconsciente de los cultivadores de la moda*³⁶.

Y en este sentido la propuesta de Rucabado puede entenderse primero como una búsqueda estética, pero también, en cierta forma, como un deber ético. De modo que si el mobiliario inglés se asociaba a la moda y el confort, el mueble español, en palabras de Agüero, destacaba por su *carácter*, lo que no obstante, en su opinión, no debía restarle valores como la comodidad *ni el aprovechamiento y la adaptación de todas las invenciones del sibiritismo internacional*³⁷. Así que los interiores y el mobiliario del palacio de Allende se impregnaron de un fuerte carácter nacional, que se concretó en sólidas mesas de nogal de patas talladas y fiadores de hierro, o de amplio faldón y patas torneadas de tipo salomónico, sillas y sillones fraileros, armario de dos hojas ricamente trabajado o el macizo comedor de mesa y aparador tallados a base de motivos geométricos y robustas patas bulbares de estrías en espiral propias del siglo de Oro³⁸. Junto con esto, un prolijo repertorio de pequeños muebles auxiliares y ornamentales, braseros, platos, cuadros, tallas, alfombras de motivos heráldicos y lámparas de época conforman este interior característico. Sin embargo, y a pesar de sus convicciones, no se puede obviar la impronta de la arquitectura doméstica moderna en Rucabado que se puede rastrear no solo en la misma forma de estructurar la planta, en la que dominan espacios como el hall y en la resolución de la zona de servicio, escalera y *office*, sino en la disposición del comedor con una amplia terraza calada abierta al jardín y en elementos como el tipo de ventana amainelada, el diseño de alguna chimenea o la presencia del reloj abuelo. Esta referencia foránea se aquilata con la sensación dominante de oscuridad, de severa rigidez moral muy castellanas, sugeridas por la abundancia de empanelados plafonados cuyo diseño es una de las marcas de Rucabado y el color de las maderas como nogal, castaño y roble, los marcos de las ventanas, los suelos. Aunque Rucabado excluyó expresamente los sofás, butacones, las cortinas y estampados, o cualquier artilugio frívolo, como el gramófono, mueble bar, o una mesa de billar —salvo que se ocultarán dentro de algún otro mueble—, el arquitecto no pudo ignorar las demandas domésticas modernas. Su conocimiento de las

³⁶ Félix Agüero, «Exotismo y rusticidad en la decoración y el mueble moderno», Damián Roda, Nieves Basurto, *La Arquitectura Moderna en Bilbao*, Ed. Fác. Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao, 2005, pp. 69-70.

³⁷ Id., p. 72.

³⁸ Luis Feduchi, *El mueble español*, Polígrafa, Barcelona, 1994.

tendencias contemporáneas gracias a las revistas internacionales a las que estaba suscrito, le permitieron introducir novedades en materia de distribuciones así como de confort e higiene que se manifiestan en la citada proliferación de ventanas, en la sabia orientación del edificio o reservando un amplio lugar a la instalación de la calefacción.

Si las fachadas se levantan como si de retablos se trataran, en los interiores de Rucabado subyace algo cercano a lo conventual, paradójicamente a pesar del lujo y el barroquismo. Y en este sentido, Tarde recuerda que los templos antes que los palacios pueden considerarse como los hogares seculares, durante mucho tiempo focos de irradiación civilizadora³⁹.

El último de los ejemplos presentados en *Hermes*, el llamado Palacio Ibaigane, propiedad de la familia de la Sota, muestra elementos comunes en lo que se refiere a las intenciones, aunque también marcadas diferencias.

A la particularidad de su exterior, reinterpretación del caserío vasco como se ha señalado, se suma el condimento de la larga tradición de arquitectura defensiva gracias a la presencia de cubos en las cuatro esquinas superiores del edificio, además de tener otras citas puntuales de edificios notables⁴⁰. Donde Rucabado puso el acento en la solana montañesa, Ibarreche lo pone en el portalón y ello se refleja en los respectivos reportajes en los que ambos elementos protagonizan una sola fotografía.

La forma del edificio deja traslucir el carácter cuadrangular de la planta cuya distribución continúa con la vieja tradición clásica de gran patio o *cortile* nuclear en torno al cual se distribuyen las estancias de las tres plantas del edificio —una cuarta semisótano está destinada a servicio de cocina. La inconsecuencia de plantear un patio abierto, dadas las características climatológicas del País, obligaron a Ibarreche a cerrar el amplio hueco gracias a una vidriera. El gran vitral, un elemento igualmente muy común en los palacios ingleses no urbanos, que cubre tanto el techo del patio central como de la escalera principal, además de atender a la iluminación y ventilación, sirvió de elemento simbólico cuando De la Sota encargó al pintor vasco Anselmo Guinea la representación en él de personajes y escenas típicas del costumbrismo vasco. Buena parte de la estructura del edificio se realizó en hierro procedente de Altos Hornos de Vizcaya que, no obstante, estaba cuidadosamente ocultada bajo el revestimiento de madera noble, que domina

³⁹ Gabriel Tarde, id., p. 242.

⁴⁰ Fco. Javier Arístegui, *Palacio de Ibaigane. Obra de Restauración de la sede del Athletic*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao 1993, p. 22.

completamente el interior. Del mismo material es la escalera, elemento distribuidor y de tránsito y auténtica protagonista de la edificación. Se trata de una escalinata de tres tramos, el central muy acusado pues se muestra en toda su extensión, y, en lo estilístico, parece inspirarse en el estilo renacimiento inglés, más concretamente en el estilo Tudor, aunque la zanca es del tipo francés y el diseño de los balaustres trae recuerdos del mobiliario vasco-francés. Se hace evidente que las deudas de Ibarreche con la arquitectura doméstica inglesa no se limitarían al motivo de la escalera sino a resoluciones como lo tocante a distribuciones, caso del sector del servicio, aquí con la incorporación de una escalera secundaria que relaciona el semisótano destinado a cocina, plancha, leña, fregadero... con el resto de las plantas del edificio de forma autónoma, lo que está en línea con algunas mansiones victorianas. No debemos olvidar los vínculos de la familia de la Sota con un país que le elevó a la categoría de Sir.

Tras la espectacular entrada, el motivo de atención del reportaje se centra en el comedor, una estancia como se ha señalado a la vez de recibo y familiar, aunque en este caso quizá pese lo primero sobre lo segundo, pues existía otro comedor, mucho más reducido en tamaño, probablemente destinado a la familia. De nuevo el fotógrafo sitúa al espectador ante una composición cuidadosamente pensada en dos instantáneas complementarias, de modo que se nos permite observar el empanelado plafonado de madera oscura que cubre sus paredes, una de las cuales está en buena parte ocupada por la monumental chimenea digna de un palacio real, ricamente forrada de madera tallada a base de barrocos motivos florales y heráldicos. Recordemos que *la chimenea o el hogar era un lugar de importante particularidad en todos los hogares victorianos. Llegó a ser un elevado símbolo romántico del hogar, la comodidad y la seguridad, y un punto focal de domesticidad. Un número de observadores recordó al príncipe Alberto liderando debates con prominentes intelectuales del momento, mientras calentaba su espalda delante de un buen fuego*⁴¹. Más allá de su obvia funcionalidad, en este caso limitada por la instalación de un moderno sistema de calefacción de irradiación, la inclusión de la chimenea proyecta una marcada carga simbólica, como núcleo de la vida tradicional del caserío y todavía ahora centro de reunión de la familia. El elemento fue tratado como otro aspecto del mobiliario aunque en este caso adquiriendo un acento casi monumental. La actitud ecléctica que recorre

⁴¹ David Crowley, id., p. 111.

todo el periodo hace comprensible, no obstante, la alternancia de un tipo de mobiliario tradicional con aquel de procedencia o influencia inglesa y para muestra, la inclusión de nuevo del reloj-abuelo, que había pasado a ser ya elemento imprescindible en cualquier hogar no sólo aristocrático sino incluso de las clases medias victorianas. Los motivos y los símbolos mediante el vehículo de la moda, como muy sagazmente observó el príncipe Alberto, iban permeando, desde arriba, a los distintos niveles sociales, de la aristocracia a la burguesía media, quienes junto a ambientes, decoraciones, muebles y objetos iban asumiendo, igualmente, determinados modelos sociales y sus correlativos principios morales.

Crisis social y desaparición de los reportajes

Todos los reportajes presentan unas imágenes cuidadas al máximo y expresamente preparadas para la fotografía. Se ha señalado la similitud compositiva de estas imágenes con los cuadros clásicos por lo que se refiere a la disposición y distribución de los objetos dentro de un determinado escenario, una forma de artificio utilizada para representar *fielmente* la realidad. Escenografía de luces bien dirigida para destacar aspectos como el orden, la limpieza, el decoro. La idea del hogar, símbolo y refugio del esforzado trabajador, incluso de éste que posee una gran fortuna, reforzamiento del espíritu de trabajo. A este personaje se le presupone, laboriosidad, sentido de la familia, rectitud moral y profunda religiosidad. Por eso las imágenes presentan lugares que tiene algo de santuarios incluso gracias a la introducción de candelabros y plantas que, apurando, pueden tener una lectura en este sentido. No se comete el desliz de introducir algo chirriante o impropio, de modo que no hay alardes de modernismo, no se presenta el coche o los coches, no hay alusiones al yate, ni a los deportes hípicas, ni al tenis... tampoco se explicita la presencia de la mesa de billar, ni de aparatos de música... En lo social, ninguna referencia al ejército de personas que componía el servicio, desde las doncellas, las cocineras, las planchadoras...al chofer.

Se eligen mayoritariamente estancias asociadas al recibir, al aspecto público y profesional de nuestros representados, pero en el límite de la intimidad que puede estar representado por el comedor y el saloncito de la señora de la casa. Sobre esto último cabría insistir en que lo que se nos muestra es, básicamente, un mundo de hombres, ellos son los protagonistas absolutos.

Los individuos se representan a través de sus estampas y sus objetos domésticos, pero no se individualizan, no se retratan junto a ellos. Es la imagen codificada la que se muestra, es la imagen oficial. Es el símbolo. Nunca una cercanía con el espectador. Se calcula la distancia, se evita la proximidad.

Este comportamiento es deliberado y meditado deseando construir y transmitir una *imagen* y para ello se sirvieron de las páginas de una revista avalada cultural e intelectualmente, con una notable proyección y, lo que es más importante, perfectamente controlada por ellos mismos.

La importancia del control directo de la Revista por parte de estas familias se pone de manifiesto de forma especial por la manera y el momento en que estos reportajes dejaron de publicarse. Por el momento en el que la burguesía bilbaína dejó de mostrarse utilizando como vehículo sus residencias, y por el punto en que esta publicidad dejó de interesarles. Para comprenderlo en su contexto es interesante recordar el inicio de la andadura de la revista, situándonos en enero de 1917 y seguir la trayectoria de la misma en su primer año de existencia y en conexión con el momento histórico y político que estaba viviendo el País en general y el País Vasco en concreto. Es significativa en este sentido una cita del historiador Juan Pablo Fusi cuando, hablando de la revista *Hermes* y de su cronología (1917-1922), señala como *Su existencia coincidió con uno de los periodos de más profundas y duraderas transformaciones económicas políticas y sociales que haya registrado la sociedad española contemporánea; con un periodo de evidente crisis moral de esa sociedad, de cambios sustanciales en la mentalidad colectiva y en los hábitos de comportamiento de los españoles, de quiebra de valores tradicionales sobre la autoridad y el orden, sobre la educación y la familia, sobre la moralidad pública e íntima*⁴². Fue precisamente el año 1917 cuando se desataron los conflictos que dieron lugar a la conocida crisis del 1917 que hizo tambalear los cimientos mismos del Estado y de la Monarquía. El enfrentamiento social, en un momento de paradójica abundancia económica debido a los beneficios de la Gran Guerra, se concretó en agosto de ese mismo año con la llamada revolución de agosto. Acontecimiento que dejó un balance de casi una treintena de muertos y más de 350 heridos, solo en Vizcaya y que afectó incluso a *Hermes* que no pudo sacar a la calle su número de septiembre. Y es que los llamados partidos tradicionalistas en los que militaban buena parte de los prota-

⁴² Juan P. Fusi, id., p. 128.

gonistas, algunos agrupados en torno a la «Piña» de inspiración maurista, se enfrentaban ahora a fuerzas emergentes que habían adquirido importantes cotas de poder: los nacionalistas y los socialistas. Ese mismo año los nacionalistas disfrutaron del control de la Alcaldía de Bilbao y de la Diputación de Vizcaya, mientras que los socialistas se hacían con el voto de los bilbaínos residentes en los populosos distritos obreros en las elecciones de 1918. Los años siguientes, 1918 a 1923, estarán marcados por luchas sociales en el marco de un declive de la bonanza económica.

En ese momento se perfilaba un nuevo orden social y se abría un periodo de transformaciones pugnando por derribar los viejos principios políticos, económicos, sociales e incluso morales heredados. En consecuencia, el alarde e incluso la ostentación que podían suponer la publicación y difusión de nuestros reportajes, cuando los responsables de la revista se vanagloriaban de haberla visto debajo del brazo de algunos trabajadores, dejaron de tener sentido y la prudencia aconsejó su cancelación.

En febrero de 1917 se inauguraba la sección *Residencias señoriales* destinada, en principio, a presentar viejos blasones de épocas pretéritas pues *Sarría y sus colaboradores* (descubren) *con entusiasmo de neófitos la edad heroica de la burguesía, siempre con una notoria preferencia por la del Renacimiento-banqueros, navegantes y mecenas (...)*⁴³. Un mes después, el título de la sección es el de *moradas señoriales*, bajo el que, ya hemos visto, se dan a conocer las mansiones de nuestros conocidos industriales. De nuevo, en el mes de julio, volvemos a toparnos con *residencias señoriales*, que en esta ocasión se destina a una gran vivienda unifamiliar vitoriana, que no obstante ser contemporánea, estar ubicada en un lugar preferente, y pertenecer a un hacendado industrial alavés, Ricardo Agustí (situada en el Paseo de Fray Francisco de Vitoria y obra de los arquitectos Julián de Apraíz y Javier Luque (1912), actualmente Museo de Bellas Artes y Monumento Nacional) no merece ser incluida dentro de las *moradas señoriales*, al parecer coto exclusivo de los próceres vizcaínos. Tras el fatídico mes de agosto, el número de septiembre-octubre se reinicia con *residencias señoriales* dedicado esta vez a un palacio alavés de los siglos XVII y XVIII. Y de nuevo, con un ligero cambio de denominación, reaparece la sección como *residencias suntuosas*. Va a ser esta entrega, la dedicada a Ramón de la Sota, el último reportaje del género descrito como destinado a las grandes fortunas. Distinto título, cierre de una sección y en

⁴³ José Carlos Mainer, id., p. 188.

esta ocasión dedicado a un (...) *señor en el mar, magnate por categoría ideal*, pero también capaz de enaltecer, proteger y exaltar los valores del País Vasco, porque en eso, diría Sarría, el poderoso naviero era un poeta (*Hermes*, n.º 3, marzo de 1917).

Se extingue este año de 1917 y en diciembre (n.º 12 de la Revista) ya sólo se habla de *Casas solares* de modo que vuelven los escudos y blasones de épocas históricas, en este caso también, alavesas. Enero de 1918 (n.º 13) retoma la sección de *Casas solares* y, de nuevo, se trata de casonas alavesas, para terminar, en marzo de ese año (n.º 15), introduciendo un nuevo giro a la denominación transformada ahora en *Casas patriciales* bajo la que se presenta, nada menos, que la casa solariega del Duque del Infantado.

A partir de aquel momento desaparece cualquier rastro de reportaje bajo estos epígrafes y con estas características. Es interesante detenerse en el análisis de encabezamientos y sus cambios, modificaciones introducidas en las denominaciones y observar la sutileza de sus variaciones semánticas, ¿qué diferencia hay entre *morada* y *residencia*?, y ¿cual entre adjetivos como *señorial* y *suntuosa*?, ¿qué distingue una *morada señorial* de una *residencia suntuosa*? ¿y qué de una *residencia señorial*? Un exhaustivo análisis etimológico ayudaría a desentrañar la razón última de la elección de esta u otra palabra, aunque quizá lo que parece más claro y deliberado es el afán diferenciador, el carácter taxonómico con que se eligen los vocablos y que está en íntima relación con el momento histórico descrito.

Repasando las secciones se observa cómo de las *moradas señoriales* se pasa a las *residencias suntuosas*, dejando de lado las *residencias señoriales* para, a partir de un determinado momento, adoptar la denominación *casas solares* y, finalmente de *casas patriciales*. Una sucesión que hace evidente el afán de clasificar, diferenciar unas obras de otras ya que ¿por qué la casa de Agustí no merece figurar como *Residencia suntuosa*, cuando, de hecho, lo era? ¿Por qué no se encuentra el epígrafe adecuado —aparece sin ninguno— para la extensa y detallada representación de la Casa de Zuloaga en Zumaya, residencia del más digno e internacional representante de la pintura vasca y española del momento?

En este sucederse e intercalarse, las secciones presentaban alternativamente noblezas y blasones del pasado junto a los recién adquiridos. Hay en ello una búsqueda de justificación, de refrendo, pero un deseo de fijar la diferencia. No es lo mismo una *residencia señorial* que una *residencia suntuosa*, al menos no lo es cuando se trata de un magnate vizcaíno. Y en este sentido es ilustrativo traer el comentario que en 1862 hiciera el industrial y escritor británico John Hollingshead cuando pone

en boca de los burgueses de la época victoriana palabras como: *Nosotros no podemos ser de más moral, más imaginativos ni mejor educados que nuestros antepasados, pero tenemos vapor, gas, ferrocarriles y maquinaria de confección, mientras hay más de nosotros, y tenemos más dinero para gastar*⁴⁴. Parafraseando a Hollingshead, y trasladando sus reflexiones al caso de estos nuevos patricios, esplendorosos en aquel momento de gloria, se podía decir que, en su caso, para empezar, habían conseguido nobleza: marqués de Arriluce, Sir Ramón de la Sota y marqués de Triano, lo que bien podía equipararles en dignidad a la antigua nobleza, teniendo además en cuenta la relación casi de amistad que mantenían con el mismísimo monarca. De otro lado, ahora su educación procedía de Inglaterra o Bélgica y en cuanto a su imaginación, bastaba recorrer la Ría y acercarse hasta el puerto del Abra para ver el despliegue de ingenio y creatividad capaz de crear semejante emporio industrial. Y, por si esto no fuera bastante, ellos poseían el vapor, el gas, el ferrocarril, la maquinaria... y mucho dinero.

Quizá por todo esto, la estrategia dictada por el buen sentido aconsejaba, dada además la concreta situación histórica en que estaban, no provocar las iras de sus conciudadanos con la ostentación de ese poderío que podría ser interpretado incluso como obsceno y, en consecuencia, proceder a la suspensión de las secciones aludidas en sus más variadas versiones.

Sin embargo, y a pesar de todo, las imágenes de *Hermes* lograron con creces al menos algunos de los objetivos buscados. De modo que, no obstante su brevedad en el tiempo y su escaso número, los modelos allí presentados se fijaron como tales y permanecieron vigentes. Así, el deseo de imitar las estancias y el mobiliario de los residentes en Neguri ha sido una aspiración y un anhelo latente en buena parte de la burguesía bilbaína en sus distintos estadios. Hasta no hace mucho, el ideal de lugar donde vivir, el perfecto arquitecto a contratar, el noble lenguaje arquitectónico a utilizar, lo mismo que la elección del mobiliario y de la decoración del hogar, estuvieron, de alguna manera, en relación con las imágenes difundidas por nuestra histórica publicación. La incipiente democratización de la sociedad que ya se intuía en aquellos duros años veinte, se fue así plasmando en la mayor posibilidad de acercamiento a los modelos allí representados ya que siguiendo a Tarde (...) *se puede inducir que cuando se ve a una clase inferior ponerse a imitar por primera vez, una clase muy supe-*

⁴⁴ David Crowley, id., p. 8.

*rior, que la distancia de los dos ha disminuido*⁴⁵. De modo que, en su opinión, *se llama democrático el periodo que se abre a partir del momento donde, por causas diversas, la distancia entre las clases se ha reducido hasta el punto de convertirse en compatible con la imitación exterior incluso de los más elevados por los más ínfimos*⁴⁶. Quizá la intuición de este fenómeno pudo figurar también entre los argumentos últimos para la anulación de aquellas significativas secciones.

⁴⁵ Gabriel Tarde, id., p. 243.

⁴⁶ Gabriel Tarde, id., p. 244.



Palacio Arriluce. Biblioteca



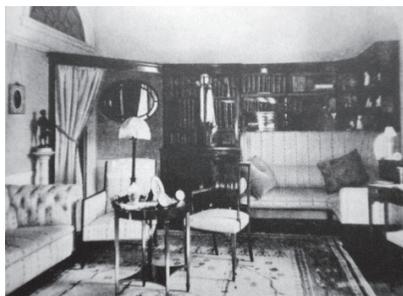
Palacio Arriluce. Salon-toileto



Palacio Arriluce. Hall y escalera



Palacio Chávarri. Salón principal. Vista actual. Foto de las autoras



Palacio Chávarri. Sala de estudio



Palacio Chávarri. Otro salón. Decoración. Foto de las autoras



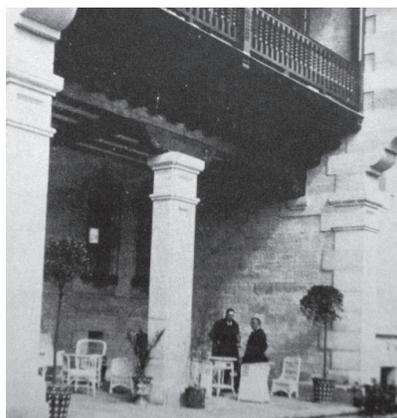
Palacio Chávarri. Techo del Salón Principal.
Foto de las autoras



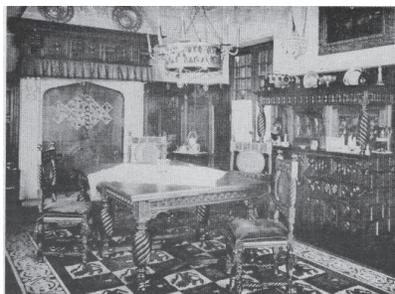
Palacio Chávarri. Rotonda



Casa de Luis de Allende. Hermes, 6 junio
de 1917



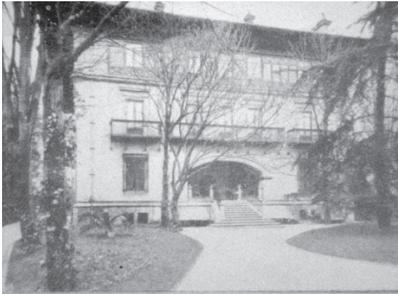
Casa de Luis de Allende. Pórtico fachada
lateral



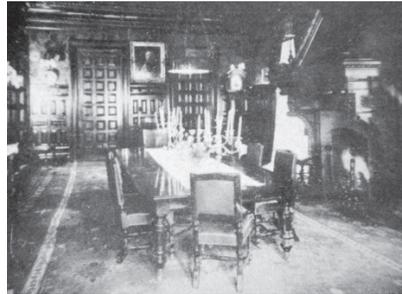
Casa de Luis de Allende. Comedor



Casa de Luis de Allende. Hall y escalera



Casa de Ramón de la Sota. Hermes,
11. Noviembre, 1917



Casa de Ramón de la Sota. Comedor



Casa de Ramón de la Sota. Galerías
interiores. Foto de las autoras



Casa de Ramón de la Sota. Vidriera.
Foto de las autoras