

LA ESCENIFICACIÓN DEL PODER. LA GRAN BURGUESÍA BILBAÍNA SE RETRATA EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA *HERMES* (1917-1922)

Nieves Basurto Ferro
M^a Jesús Pacho Fernández

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

En 1917 sale a la luz la revista *Hermes* (enero de 1917- junio de (1922), una de las publicaciones culturales más prestigiosas de cuantas se editaron en aquellas fechas en el país. La presencia en sus páginas de Unamuno, Baroja, Ramiro de Maeztu, Ortega o Juan Ramón Jiménez, así como la publicación de la primera traducción al castellano del escritor indio Rabindranath Tagore y de algunos de los escritos originales de Ezra Pound dan idea del calado y la proyección de esta publicación. Al frente de la misma Jesús Sarriá un nacionalista abierto a otras corrientes de opinión que consiguió reunir en los primeros tiempos de la revista a representantes de un amplio espectro ideológico, desde el nacionalismo moderno de Manuel Aznar, los “albistas” o el maurista José Félix de Lequerica, a la vieja guardia nacionalista representada por Arturo Campión o el socialista Luis Araquistain (Mainer,1974 :173). Sarriá gozaba de buenas relaciones con la gran burguesía vasca, fuente financiera del proyecto editorial y que vio en *Hermes* la oportunidad de presentar un frente de relanzamiento cultural y una ocasión de darse a conocer con una imagen renovada y europeizada ...nada de vasquismo ruralizante y literario, al estilo que era consustancial al primer nacionalismo, sino una mezcla de espíritu regional, apertura europea y exaltación de la voluntad laboriosa que cotidianamente (marcha) hacia el milagro del progreso ciudadano (Mainer,1974:169). Una buscada combinación entre el apego a los orígenes y la modernidad que resulta particularmente elocuente en el caso de Alejandro de la Sota y Aburto (1891-1965) cuya familia encarna el arquetipo de la sociedad vasca de la época de plenitud industrial y modernizadora. Su espíritu cosmopolita, cultivado en Oxford y enriquecido por los más de 15 años que vivió en Inglaterra, fue compatible con un fuerte arraigo por lo local y lo tradicional que se pone de manifiesto a través de sus colaboraciones en prensa así como en numerosas monografías de carácter diverso

(Cava, 2006a). Alejandro de la Sota, inició su colaboración en la Revista desde Londres, en cuyo “Club Español” se reunían con frecuencia los amigos de Hermes, con una sección fija, “Del Gran Mundo”, que compartía con el también escritor Federico G. Sanchiz. Éste desde Madrid, y de la Sota, primero desde Londres y luego desde Bilbao o París, recogerían en sus crónicas los acontecimientos más relevantes de la vida social de la época. Bajo el título de “Pequeñas mundanidades”, se construye un contrapunto pretendidamente frívolo al elevado tono general de la revista. La actitud directa y desenfadada de estos pasajes habla de su conocimiento de primera mano. Los autores, protagonistas ellos mismos, ofrecen una descripción más vívida y cercana que las numerosas referencias literarias a los ambientes de la belle époque. Las distracciones de carácter culto, la ópera, la danza de la mano de los famosos ballets rusos o las sesiones literarias, ocupan el ocio de la alta sociedad bilbaína igual que en Londres o París. La crónica social venía ocupando su espacio en la prensa, muy especialmente desde finales del siglo XIX, hasta el punto de constituirse casi en un género de carácter propio. Sin embargo, en Hermes se adivina una orientación previa que la distingue y particulariza a la vez que permite una mejor justificación de su presencia en la revista. La decidida intención de mostrar el carácter cosmopolita y abiertamente moderno de Bilbao es fundamental en estos artículos y se superpone al mero relato de los distintos acontecimientos. Más allá de su aparente superficialidad, se esfuerza por presentar el papel rector y de liderazgo de esta ciudad, motor de una necesaria modernización social, económica e incluso moral del país. *Hermes* fue una publicación local y en este sentido la sección Del Gran Mundo puede entenderse también como un ejercicio de autoafirmación. Así lo expresa García Sanchiz en el número de inicio de la sección... al dirigimos a los lectores de Bilbao se impone el cambio de tono y orientación. Por que el bilbaíno frecuenta el gran mundo, hasta influye en su carácter... Bilbao, y puede decirse que todo el norte de España, hace ya años que vienen modificando beneficiosamente la vida nacional (García, 1988:85)

En estrecha relación con todo esto y entre los meses de marzo y noviembre de 1917, la revista presentó entre sus contenidos un apartado destinado a lo que primero se denominó “*Moradas señoriales*” y posteriormente “*Residencias suntuosas*”. Se trataba de una serie de reportajes fotográficos que publicitaban imágenes, tanto interiores como exteriores, de las mansiones que habitaba esta pujante clase social. La permisividad de los dueños de las mansiones debió llamar la atención de muchos lectores de la revista. La sección rompía con una actitud tradicional de discreción más acorde con los valores

de laboriosidad industriosa y decoro moral sobre las que se habían forjado las grandes fortunas bilbaínas, elementos que, por otra parte, se asociaban inmediatamente con el carácter vasco. Los mismos títulos de las secciones son elocuentes, al igual que su cambio que supone un salto cualitativo al perder un significado claramente moral, de raigambre literaria, y acoger otros valores, propios de la sociedad moderna. La vivienda lujosa y magnífica, que define la *residencia suntuosa*, caracteriza a su dueño y le dota de presencia y visibilidad social. En la célebre novela de B. Pérez Galdós *La desheredada*, en su capítulo IX, tras citar el palacio de Aransis, se comenta que se trata de una morada señorial, una especie de gran caserón de escaso mérito artístico, pero de enorme tamaño. Aspecto llamativo ya que entre las características más destacables de las *moradas señoriales* habría que mencionar precisamente sus dimensiones, su carácter de enorme construcción de gran empaque visual, destacada en la trama en la que se ubica, si bien en los casos que se contemplan poseen además méritos artísticos cuidadosamente buscados, que los acercan significativamente a la condición de *suntuosas*.

Desde un punto de vista histórico y literario se ha asociado la denominación de *moradas señoriales* a los castillos de nobles e incluso a los monasterios, esto es, a centros de oración, de vida intelectual y foco artístico. Así un aspecto destacable en estas *moradas* es su búsqueda de una representatividad en consonancia con la idea de nobleza, de hidalguía. Hecho que se materializa en la monumentalidad y encuentra su traducción plástica en lenguajes modernos asociados al *Grand Art* sobre todo lo que se refiere a su apariencia externa, amén de la explícita presencia, en dos de sus casos, del escudo familiar. La naturaleza exterior de los edificios permea hacia el interior donde se muestran, de forma coherente, ambientes que van del recogimiento a la meditación, el trabajo o la cultura en cada caso. Pero también, y en buena medida, a la vida social. En forma de variados escenarios y con una construcción que recuerda los grandes cuadros de interiores de los pintores clásicos, se recrean ante los ojos del lector estancias como, la biblioteca o la sala de estudio, el vestíbulo o hall con su solemne y monumental escalinata, el comedor estancia a la vez familiar y de recibo, y sobre todo, estancias propiamente de acogida como el salón de recibir, el salón, el pequeño salón de la señora de la casa. Las características materiales de las fotografías coadyuvan de manera efectiva a estas *reconstrucciones*: una iluminación contrastada que juega en ocasiones con luces y sombras, otras con la completa luminosidad, va sugiriendo ambientes de laboriosidad, de reflexión, de tranquilidad, de paz, resaltando el orden y la pulcritud.

Todo está en su sitio, no hay nada que distorsione una armonía que se asocia a la presupuesta rectitud de costumbres de sus moradores. No se hace evidente la presencia de la capilla, (y algunas de estas mansiones la tienen), quizá porque la explícita representación de la religiosidad podría interpretarse por un lado, como algo indiscreto, casi indecoroso y por otro, y en asociación con el pasado, algo quizá ¿poco moderno? La religiosidad se hace un asunto íntimo, familiar, privado. En estos interiores de nuevo se observa la pervivencia del mencionado culto a la tradición, patente en el buscado equilibrio en la elección y distribución del mobiliario. Muebles de estilo inglés de distintas épocas históricas, junto a otros que recuerdan el renacimiento francés e incluso resabios del llamado estilo isabelino, estancias algunas de ambientación claramente moderna, pero donde no falta la sobriedad propia del mobiliario y la decoración clásicas españolas con la recuperación de los muebles más emblemáticos de la época de nuestro Siglo de Oro. Se introduce así una variante que matiza el lujo estridente de ciertos excesos foráneos. Moderno sí, suntuoso también. Excesivamente moderno no. Excesivamente lujoso tampoco.

Así, a través de la sucesión de fotografías, se desvela el marco idílico, misterioso, por desconocido, en el que se desarrolla la afortunada y fastuosa vida de estas familias privilegiadas. La disposición y elegancia de los muebles, el gusto en la colocación de cuadros y demás objetos de adorno, la decoración de alfombras y techos, la elección de telas y de las nobles maderas talladas... todo lo que rodea a estos seres inalcanzables se presenta ahora ante los ojos del profano.

Los dueños de las residencias protagonistas de los reportajes se sitúan en la cúspide de la pirámide del poder económico y político a escala local y nacional. Entre ellos se encuentra 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, llegando a ser vicepresidente de las Cortes.

Por su parte, 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 vinculado a la industria y la minería leonesas. Tomás obtendría el cargo de Senador por León. Junto a los anteriores, la Sra. Vda. de Víctor Chávarri, que lo era 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. Diputado a Cortes en varias legislaturas, murió siendo Senador. El último de los magnates que presenta su residencia es 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 al que financió en buena medida, lo que fue causa de posteriores represalias de carácter político (Torres, 1990 a: 191-198)

La asunción de una tipología y las diferentes opciones de estilo en cada uno de los casos no es en modo alguno gratuita. Estas residencias materializan las directrices vigentes en el campo de la vivienda familiar de carácter lujoso, la vivienda-residencia unifamiliar. Tal como se muestra a través de la revista se trata verdaderas moradas señoriales, que van del estilo de la arquitectura inglesa, caso del palacio de Arriluce, propiedad del citado Fernando M^a de Ibarra, a la mansión del viejo hidalgo español, un tipo de casa solariega que resucita la olvidada arquitectura señorial montañesa, como la majestuosa residencia urbana de Luis Allende. También están presentes la construcción de gusto neo-renacentista belga propia de un industrial europeizado, caprichoso y en cierta manera atraído por los exotismos, el caso de Víctor Chávarri y, el gran chalet del patricio vasco, heredero de los antiguos “jauntxos” (señores feudales locales) propiedad de sir Ramón de la Sota.

El primero de los reportajes, número 3 de la Revista, marzo de 1917, está dedicado a la vivienda cuyo proyecto encargaría Fernando M^a de Ibarra a José Luis Oriol Urigüen y construida en 1910. El arquitecto realizaría para él una de sus últimas obras residenciales en Vizcaya, pues, poco más tarde, en los años veinte, abandonaría la arquitectura para dedicarse a las finanzas. Esta circunstancia y el hecho de que Oriol residiera en Madrid, hicieron que la dirección de la obra recayera en otro reputado arquitecto, compañero de promoción de Oriol, Manuel M^a de Smith que diseñaría, además, la portería y el muro de cierre de la finca.

Se trata de un edificio netamente inglés, aunque es rancio, grandilocuente y pesado. Está realizado con magnífica piedra y se inspira en algunos detalles del estilo Reina Ana y del gótico acastillado victoriano (Paliza, 1988: 59). Este recurso no es excepcional en el panorama de la arquitectura vizcaína del último cuarto del XIX y se prolongó en las primeras décadas del siglo XX en las que los estilos del periodo victoriano tardío fueron referencia en la arquitectura culta y de calidad. Las fotografías muestran un soberbio edificio de silueta recortada y pintoresca animada por la serie de

torres de variada proporción y altura recortadas sobre el acantilado en el que se ubica y rodeado de magníficos jardines. La escalinata nos conduce a un pórtico aterrazado y rematado por balaustres.

Una vez franqueado el acceso, el periplo interior se inicia simbólicamente en la biblioteca, una referencia intencionada al espíritu cultivado y sensible que anida también en estos magnates. Su imagen pragmática se aquilata y se hace socialmente más cercana, se *humaniza*, a los ojos de los lectores de Hermes. La estancia evoca las características más puramente inglesas tanto en los elementos del mobiliario como en su decoración, con paredes recubiertas de amplias estantería de madera y un recio y discreto mobiliario. Al fondo una chimenea y un retrato cuya pose y composición nos remiten a los retratos clásicos. El resultado es un conjunto sobrio, *masculino*, buscando ser un reflejo de su principal morador que, no en vano, había cursado estudios de Derecho y Filosofía y Letras en la vecina Universidad de Deusto. Fig.1

A continuación y ocupando las respectivas páginas, dos imágenes de la gran escalera de dos pisos y del salón de recepciones. Ambas son claramente las dos estancias que concentran la mayor atención y ambas son piezas de recibo. La escalera arranca de un amplio *hall*, cuyo carácter polivalente, -solía utilizarse para la celebración de bailes y demás eventos sociales-, es el motivo de la escasa presencia de mobiliario. El carácter solemne de la escalinata queda acentuado por la misma composición fotográfica, que permite destacar el arranque y el barandal de madera ricamente trabajada y en el que junto al sabor inglés se adivina el recuerdo de las ricas escalinatas del renacimiento español.

El salón de recepciones es amplio, moderno y elegante. Es una imagen a la que se le ha dado gran luminosidad que irradia de sus enormes ventanales. El mobiliario, de claro gusto inglés a pesar de su importancia, carece de recargamiento. En este marco la presencia del piano, elemento que desde finales del XIX la moda había convertido en objeto decorativo con consideración de artístico, en detrimento de su función natural (Jiménez, 2006:40), vuelve a remitirnos al carácter cultivado de sus moradores. Una nueva perspectiva de la biblioteca, esta vez tomada desde el otro extremo de la habitación redonda en la idea de la reflexión, la cultura y el conocimiento que adornan a sus propietarios.

La ausencia de piezas propias o asociadas al ámbito femenino es notable a lo largo de todos los reportajes. En el presente caso, una nota femenina se concreta en la presentación del salón-tocador, una pieza que al poder considerarse también estancia de

recibo no quebranta la discreción y decoro precisos. Esta condición particular se manifiesta también en su carácter claramente diferenciado del masculino, al ser el lugar de recibir de la señora de la casa el ambiente es aquí más recargado, más “coqueto”, más libre. El empanelado de madera de gusto inglés clásico, que recuerda al *Sheraton*, es de tonalidad clara y con motivos ornamentales clasicistas. El número de muebles ha aumentado, destaca entre ellos un tocador y una serie de ornamentos entre ellos un retrato femenino de mesa bellamente enmarcado. Pero lo más llamativo es quizá el alegre estampado de las telas de tapicería que, de forma conjuntada, se distribuyen entre los cortinajes los cojines que, formando un sofá, recogen la forma de un luminoso *serre*, conformando un espacio íntimo y acogedor.

La finca se sitúa en la vecina población de Neguri, lugar residencial por excelencia de la burguesía bilbaína de nuevo cuño, en un amplio solar y rodeado por un trabajado jardín en taludes, componiendo uno de los conjuntos más característicos desde el punto de vista tipológico y estilístico.

En el mes de abril, la siguiente entrega de *Hermes* se abre con la residencia del que fuera quizá el mayor magnate de la industria vizcaína, Víctor Chávarri, protagonista de en una jocosa semblanza de un contemporáneo que le comparó nada menos que con Dios (Estornés,1977:442). La admiración de la Revista por este personaje queda patente en el hecho de que, aunque Víctor Chávarri había fallecido en 1900, es decir 17 años atrás, el número 6 de la Revista, de junio de 1917 abriría sus páginas con toda una plana destinada a homenajear al personaje.

Para su proyecto de residencia Víctor Chávarri requirió los servicios del arquitecto belga Paul Hankar. El aparente exotismo quedaba avalado por motivos razonables. Para empezar Chavarri había cursado la carrera de ingeniero civil de Artes y Manufacturas en la Universidad de Lieja, junto a otros hijos de la burguesía bilbaína ya que Bélgica, junto con Inglaterra, fue un lugar de referencia tanto a nivel educativo como artístico en este periodo. Por otro lado, la actividad de Hankar se había centrado en la ciudad de Bruselas, que iniciaba un cambio radical en su fisonomía. Impactado por el éxito de Haussmann en París, el burgomaestre Anspach se había apresurado a remedar algunas de las recetas experimentadas en la capital francesa.

Coincidiendo con esta fase de expansión, común a todas las aglomeraciones afectadas por la industrialización, entre las que cabe citar a Bilbao, el auge de aquella pujante burguesía iría demandando una ciudad a su medida. En el caso de Bruselas este deseo de identificación irá más lejos debido a la necesidad de romper los vínculos de

dependencia con París. Dicho deseo se vio en gran parte satisfecho cuando Bruselas pasó a convertirse en la capital del *Art Nouveau* en el que Paul Hankar jugaría junto con Victor Horta, Henry Van de Velde y Gustave Serrurier Bovy, entre otros, un papel protagonista.

Los arquitectos artífices de este crecimiento debieron plantearse la conveniencia de una paulatina desvinculación de los modelos beauxartianos de París a favor de algo más propio, más auténtico, más nacional. Dicha llamada fue atendida por el arquitecto Beyaert, maestro de Hankar quien tras rendir tributo obligado a los estilos Imperio y Luis XV, optó por la recuperación de la época más brillante de la historia de Bélgica situada entre los siglos XV y XVI. A este respecto *La Maison des Chats* enmarcada en los nuevos bulevares de Bruselas fue un verdadero manifiesto del llamado estilo neoflamenco.

El encargo del palacio para Chavarri en Bilbao coincide con la estancia de Hankar como colaborador de Beyaert, de modo que no es de extrañar que a la hora de proyectar el edificio se tomara el estilo neoflamenco para su concepción. Sin embargo, lo que sí podemos lamentar es el hecho de que Hankar eligiera para la ocasión la versión más conservadora del nuevo lenguaje, respecto a otras obras realizadas por él incluso con anterioridad, actitud que se puede justificar por el hecho de que probablemente no fuera Hankar el único ejecutor del proyecto de Bilbao, siendo éste el resultado del trabajo del equipo de Beyaert (Loyer, 1986)

Con todo, en la obra de Chavarri se manifiestan algunas de las inquietudes de Hankar que luego desarrollaría en su etapa modernista. Así en el exterior observamos su interés por la policromía, la búsqueda de la transparencia en el plano de fachada gracias a la persistente perforación de los muros con un amplio y variado repertorio de ventanas, miradores y balcones, lo que permitía una mayor comunicación interior-exterior y, sobre todo, la paulatina búsqueda de relación entre las diversas partes del edificio en un deseo de vincularlo a un todo, en la que la decoración de los interiores con la elección de mobiliario, empanelados de madera, telas y objetos... debían presentarse en consonancia.

En el caso de Bilbao resulta arriesgado hacer afirmaciones sobre la paternidad de cada elemento dada la casi total ausencia de documentación. El edificio primitivo, cuyos planos originales no se conservan, fue sufriendo sucesivas e importantes ampliaciones hasta el punto de que hoy resulta difícil establecer la naturaleza del cuerpo original. De otro lado, muy probablemente Hankar nunca visitara Bilbao, con lo que el seguimiento

de la obra corrió a cargo de un arquitecto local, Atanasio de Anduiza, lo que llevó durante mucho tiempo a los estudiosos a adjudicar a éste la autoría de la obra.

El aspecto exterior de la construcción nos es hurtado en este segundo reportaje, de modo que las imágenes introducen al lector directamente en los interiores, empezando por el salón principal y lo que la Revista denomina *otro salón*. En ambos Hankar se decanta por fórmulas de éxito testadas entre su clientela más conservadora y en plena vigencia aún (estamos en 1889-1890) en la arquitectura doméstica europea. Es decir, referencias de los estilos Luis XV, Luis XVI, cuando no literales alusiones a Fontainebleau o Versailles. Fig.2

La baja cronología del edificio justifica un carácter diferente al del ejemplo anterior. Los interiores de Chavarri muestran mayor abigarramiento, cercano al *horror vacui* y una creciente ostentación. Las estancias se relacionan a la manera tradicional de la *enfilade*, gracias a arquerías acristaladas que juegan con la luz y las transparencias. Un gran espejo situado encima de la soberbia chimenea, cuya repisa se halla ricamente decorada, habla de un gusto todavía muy del siglo XIX como ha estudiado Jiménez (2006: 37). Tal como se presenta en las correspondientes vistas del interior, el mobiliario, pero sobre todo la decoración de techos y paredes nos remiten a los estilos franceses citados, lo mismo que la localización de los muebles, principalmente de las consolas estilo rococó y también profusamente recargadas de adornos, así como la espectacular sillería, de rica tapicería, todavía muy vinculados a la pared. El mobiliario aun no ha obtenido la independencia que se observa en las estancias del reportaje anterior. Echamos de menos la presencia de un hall y su escalinata, pero todo parece indicar que, en la presente vivienda, este elemento no tuvo la relevancia que destaca en otros ejemplos. De hecho, el hall y la escalinata actuales se deben a las obras de reforma que sufrió entre los años 1943 y 1947 en que pasó a convertirse en sede del Gobierno Civil. En ausencia de aquéllos, sin embargo, aparece destacado el comedor. Es posible que Hankar se viera mediatizado por la tradición impuesta por J.B. Lassus en su Hotel Siltykoff quien convirtió la estancia de comer en modélica. De otro lado, el comedor era una pieza de amplia aceptación, muy demandada y casi imprescindible en el interior de cualquier tipo de vivienda, incluso en aquellas de nivel inferior. En este caso pasamos del lujo recargado y alegre, a la sobriedad incluso podríamos decir a la solemnidad de la habitación. La parte central de la misma estaba ocupada por una recia mesa rodeada de doce sillas de madera oscura, de diseño inglés y motivos orientales en sus respaldos. Presidía el conjunto una monumental pintura. Por lo demás, amplias mesas adosadas a

la pared contienen objetos propios del menaje. No puede faltar la referencia a los ancestros gracias a un retrato clásico que decora otra de las paredes. La luz procedente de amplios ventanales es modulada por sólidos cortinones y cortinas que la sumen en una respetable intimidad.

Nueva estancia y nuevo ambiente. Esta vez se trata de la sala-estudio. La pieza abandona todo énfasis y recargamiento para presentarse como algo recogido y moderno, decorada con posterioridad ya que, como se ha indicado, el edificio sufrió sucesivas intervenciones. La funcionalidad y el confort se traducen en un mobiliario cómodo y sencillo, en la presencia de una sobria estantería de libros. Apenas algún objeto decorativo. Es la estancia que invita a la reflexión, la lectura, el estudio...

Cierra la entrega una nueva imagen representando quizá el lugar más exótico y caprichoso de la vivienda. Bajo la denominación de *rotonda* se nos muestra un rincón más que una estancia propiamente dicha. Se trata de un espacio que recibe abundante iluminación directa, sin cortinas ni cortinajes. La presencia de grandes plantas, un mobiliario coqueto a base de pequeños muebles, una ornamentación exótica donde solo nos queda adivinar un exultante colorido vuelven a remitirnos a un ambiente femenino.

Fig.3

Para la ubicación de su residencia Chavarri optó por el Ensanche, situándola en un amplio solar de una plaza que estaba llamada a ser un hito dentro de la planificación del nuevo Bilbao. El hecho de situar la edificación a ras de la línea de la plaza, relegando la zona ajardinada a la parte posterior fue una opción decididamente urbana y casi única, de modo que creemos que esta circunstancia ha sido en buena medida la razón de la pervivencia del edificio hasta la actualidad.

La tercera morada *señorial* pertenecía a la familia Allende y aparece en el número correspondiente al mes de junio del mismo año. Se construyó en una zona residencial, en plena Ampliación del Ensanche, sobre un solar que resultó de la parcelación de una inmensa finca propiedad de la familia.

Tal como reza el pie de la fotografía, se trata de una *suntuosa y artística residencia* prototipo de la arquitectura nacional, en su versión de arquitectura regionalista montañesa que tenía en el arquitecto, Leonardo Rucabado, su brillante y exitoso paladín. Su fórmula recogía la tradición de los grandes palacios montañeses de los siglos XVII y XVIII con algunos resabios de la arquitectura popular, pero a la que se añadía una puesta al día respecto a las distribuciones, los últimos avances técnicos, y un

sentido del confort y de la ambientación totalmente modernos/europeos. Una fórmula ensayada y presentada en Bilbao por primera vez en la que fuera residencia de otros miembros de la familia Allende, y que va a conocer gran aceptación sobre todo en esta tipología de vivienda ya que aúna nobleza, representatividad, monumentalidad y elegancia, todo aderezado y avalado por los capítulos más gloriosos de la historia de la arquitectura nacional.

El nuevo reportaje presenta la soberbia silueta de la edificación reforzada gracias a una rotunda torre de base cuadrada *grave de gesto, cerceña, calada de techos, con fierros de señor y esquiveces de pobre, abiertos a Oriente sus férreos balcones guardianes del escudo* (Cossio y Gómez-Acebo, 1923: 12) rematada, lo mismo que el resto del edificio, por un potentísimo alero a base de viguetería terminando en modillones tallados. Destacan también por su abundancia y riqueza los amplios vanos que horadan los recios muros de sillar permitiendo la abundante entrada de luz y ventilación. Sabemos de la presencia del motivo heráldico aunque no se recoge en la imagen de la revista. No obstante la sensación de profusión e incluso de un cierto exceso, el edificio exhala un aire de sobriedad, de severidad muy en consonancia con la arquitectura herreriana de la que Rucabado era un declarado deudor.

La segunda imagen se reserva a la presentación del pórtico de la fachada lateral, pretexto para resaltar uno de los motivos más *artísticos* de la fachada, en el que el arquitecto depositó una buena dosis de creatividad. Se trata de la solana, balconada tomada de la arquitectura popular de la Montaña, y que en estas mansiones de Rucabado adopta una dimensión y un sentido espectaculares. La inclusión excepcional de figuras humanas, muy posiblemente de miembros de la familia Allende, abunda en esta espectacularidad al sugerir la escala real que presenta el severo pórtico de techo de madera, pero y sobre todo, el carácter monumental de la aludida solana.

Hacia el interior, nos introduce en primer lugar en el espacioso hall que incluye una rústica escalera de madera oscura de un solo tramo, adosada a la pared, de rústicos balaustres, empanelado con decoraciones geométricas y un cuadro clásico en su arranque. La parte central de la pieza de recibo está ocupada por la sólida mesa ricamente decorada con tallas y ligadura de hierro forjado bajo la que se ha colocado un amplio brasero. No falta el sillón frailer, las sillas de respaldo alto y otros muebles en los que predominan las patas torneadas o en forma de bolas. Todo el mobiliario, así como los cuadros y demás objetos decorativos, están diseñados probablemente por el mismo Rucabado, inspirándose en la tradición del mobiliario español culto y popular de

los siglos XVII y XVIII. Un repaso de los planos de la carismática edificación, cuya declaración como monumento histórico-artístico con carácter nacional llegó lamentablemente un año después de su derribo en 1976, pone en evidencia el protagonismo absoluto de estas dos piezas ya que junto al pórtico de recepción ocupan más de la mitad de la superficie de la planta noble.

Siguiendo el itinerario de un visitante común, las fotografías conducen al lector a una pieza que se presenta como salón pero que también podría interpretarse como despacho. En ella volvemos a encontrar una recia mesa de cajones de madera oscura ricamente decorada con molduras, tallas y patas torneadas en forma de columna salomónica. A los lados dos sillones de respaldo recto a base de torneados barrotes también inspirados en el siglo XVII, una versión entre culta y popular del rústico sillón de brazos. Al fondo un soberbio armario de dos puertas cubierto de fina talla y remate recto termina de imprimir ese aire severo, un tanto pesado y oscuro al que contribuyen la alfombra, el arcón del fondo, el empanelado y todos y cada uno de los motivos ornamentales perfectamente elegidos y colocados para inspirar respeto y solemnidad.

En este periplo interior, se nos ofrece una posibilidad que sería vetada a las visitas no íntimas, el comedor. El tratamiento que recibe revela el especial interés de Rucabado, lo que se manifiesta en la conjuntada elección del mobiliario compuesto de una gran mesa tallada con potentes patas torneadas a modo de estilizados bulbos estriados en espiral. Las sillas y el gran aparador recogen estos mismos elementos decorativos a base de líneas en espiral. En uno de los lados, la gran chimenea rematada a base de madera igualmente tallada y una amplia alfombra con motivos heráldicos. El resultado es un tanto abigarrado y en él se ha buscado un ambiente entre rústico y culto.

Fig.4

El repertorio de la última estancia presentada como *otro salón* reproduce esa combinación, lo cultivado y lo popular, esta vez aderezado por elementos de la tradición doméstica inglesa. Así el tipo de ventana elegida, amainelada, la enorme chimenea y el alto reloj. No obstante, volvemos a encontrar una mesa estilo barroco español, bajo la que se aloja el brasero, el sillón típico frailerero junto a otro que parece tomado de los repertorios ingleses y un sillón corrido que recuerda los muebles del vecino país vasco-francés. Y es que una de las grandes reivindicaciones de Rucabado, que luego recogerían otros arquitectos, era la recuperación no solo de los exteriores de nuestros edificios históricos, sino el estudio y la reincorporación del mobiliario y la decoración

haciendo especial incidencia en el periodo que va del Renacimiento al Barroco. No se trataba de incorporar cualquier mueble u objeto por ser viejo y apolillado, se trataba de adaptar a un mueble moderno las formas y las tallas de los siglos XV, XVI, XVII, para así hacerlos competitivos respecto del confort del mueble inglés.

El último de los reportajes, aparecido meses después en el número de noviembre, se refiere a la finca propiedad de Sir Ramón de la Sota donde parece residía su numerosa familia durante el periodo invernal. Este afamado naviero e industrial obtuvo el reconocimiento de la familia real inglesa gracias a su apuesta decidida por la causa Aliada en la Primera Guerra Mundial. De hecho, en el momento de la publicación de este reportaje, de la Sota estaba viviendo, junto a otros industriales vascos, uno de sus momentos económicos más dulces fruto de la neutralidad de España ante el conflicto bélico europeo.

No obstante, dentro de la gran burguesía vasca Ramón de la Sota presentaba ciertos rasgos que le convertían, de alguna manera, en una excepción. Para empezar y sobre todo, su particular y reivindicativo amor por el terruño que le llevó a militar en las filas del nacionalismo vasco, lo que le distanció ideológicamente del resto de sus compañeros de clase. Esta militancia hubo de pesar sin duda en la elección del arquitecto para su residencia ya que esta recayó en Gregorio Ibarreche, más conocido casi por su afiliación al Partido Nacionalista Vasco, gracias al cual llegaría a ostentar la primera alcaldía nacionalista de la ciudad en el año 1907, que por su producción profesional. En este mismo contexto debemos situar también la elección del estilo arquitectónico para la *Residencia Suntuosa*, el estilo neo-vasco. Dicha elección merece sin embargo una mención aparte ya que, independientemente de la coherencia ideológica y afectiva que esta pudo suponer, el proyecto de Ibarreche en clave regionalista, concretamente de regionalismo neo-vasco, ya en 1898 (fecha del proyecto), supone un hito, por temprano, en la ciudad respecto a la adopción de estos estilos regionales en los que tradicionalmente se señalaba a Leonardo Rucabado y/o Manuel M^a de Smith como los iniciadores de dicha tendencia arquitectónica

La primera fotografía retrata la forma cúbica de este recio edificio que se soporta sobre una excepcional estructura interna de pilares y cubierta de viguería de hierro salida de la fábrica de Altos Hornos. El alarde de modernidad constructiva contrasta con el carácter exterior, recuerdo de la tradicional casa-torre vizcaína a la que se alude directamente con los cubos de sus cuatro esquinas y a la presencia del escudo igualmente recogiendo un esquinal. Estos rasgos se entreveran con otros procedentes de

la arquitectura barroca de ascendencia tradicional, como el recuerdo del soportal de arco único, elemento compositivo muy característico de la arquitectura del caserío desde el siglo XVII en sus ejemplos más tempranos y que sobrevive hasta el mismo siglo XIX. El pórtico, y en su conjunto la fachada, se ennoblecen gracias a la inclusión de la escalinata, cuyo diseño de mayor anchura en el arranque que en la desembocadura, se relaciona con las de las casas-fortaleza. Dicho portal enfatiza el eje central de acceso y contribuye a una composición tripartita propia de la arquitectura palacial culta de ascendencia clasicista, tal como se repite en la segunda fotografía destinada a reproducirlo en detalle. La misma combinación estilística se observa en la convivencia de elementos barroquizantes en la forja de balcones y rejas, con un clasicismo más purista centrado en los vanos de su piso. Abundando en los principios del eclecticismo imperante, Ibarreche añade aún otros elementos de procedencia popular, como el entramado de ladrillo y la madera de su tercer piso.

El particular carácter cúbico y macizo del edificio genera una estructura interior radicalmente diferente a cualquiera de los ejemplos anteriormente estudiados, lo que se muestra en la siguiente fotografía, *vestíbulo y escalera*. Aquí el elemento dominante es un monumental patio interior que recibe iluminación cenital gracias a un amplio vitral en la cubierta, diseño del artista Anselmo Guinea (Aristegui, 1993). Con dicha inclusión Ibarreche justificaba su amplio conocimiento de la arquitectura residencial inglesa contemporánea y la querencia y estrecha vinculación que el dueño de la casa había manifestado siempre por la civilización y la cultura inglesas. Rasgos ambos que se habían convertido en símbolos de calidad y modernidad para las residencias (y residentes) bilbaínos de alto nivel (Smith, 1924). El amplio espacio central aparece fotografiado desde la segunda planta. El enfoque elevado permite una completa visión del hall de la planta baja y las galerías que en cada uno de los pisos se abren al patio. La imagen permite, asimismo, reparar en la acertada inclusión de la vidriera en la cubierta enfatizando la iluminación cenital de la imagen. La madera confiere nobleza y calidez al conjunto y es el material dominante en el interior de la casa, tanto en la construcción de los elementos, la escalera, como en la decoración, de gusto inglés, de empanelados, zócalos y artesonado. La nobleza del material es igualmente aplicable al mármol presente en las columnas de orden dórico que cierran el hall y dan paso a un pequeño *estar* caldeado por una moderna estufa. Fig.5

Como en el resto de los reportajes comentados, se hurtan al lector de *Hermes* las estancias más íntimas de la familia, ubicadas en los pisos superiores, entre las que

destaca la presencia de una capilla en el primer piso, decorada, como era de esperar, en el característico neogótico. Las otras dos imágenes del reportaje muestran el comedor principal (la casa cuenta con otro comedor en el extremo suroeste del edificio, sobre la cocina con la que comunica por la escalera de servicio, típicamente inglesa), ubicado en la planta de acceso, abierto al *hall* y contiguo a la sala de billar. El plano original de Ibarreche curiosamente no muestra la presencia del elemento dominante de la estancia, la chimenea como testigo del tradicional hogar del caserío e imprescindible en toda residencia señorial. La cubierta de bovedilla así como el repertorio del mobiliario principal y la rica colección de elementos auxiliares redundan en la intención que está presente en toda la casa, aunando la tradición y el lujo moderno representado por elementos como la magnífica alfombra.

El conjunto resulta escenográficamente muy efectivo, cálido como una vivienda familiar pero sin ocultar su vocación por el lujo y la magnificencia que definen el marco adecuado y representativo de la saga familiar que alberga.

En conclusión, gracias a *Hermes* nos es posible acceder a las viviendas del sector social económicamente más privilegiado del momento y del país. Nos es posible conocer sus santuarios, intuir su modo de vida, adivinar sus costumbres, admirar el lujo y el gusto de sus moradores, pero sólo hasta donde nos está permitido llegar y en la pensada forma en que se nos quiere dar a conocer. No hay nada espontáneo, nada escapa al control. Porque, y esto resulta sintomático, los protagonistas mismos, los actores de la trama, no están presentes en sus fantásticos marcos. Nada que nos vincule a ellos, nada que invite a una confraternización o una mínima intimidad. El mundo doméstico que se expone es el mundo doméstico oficial, codificado y representativo de unos valores que se pretende transmitir. Es la imagen que los protagonistas quieren proyectar de sí mismos, que quieren hacer llegar al público aprovechando las cultas y actualizadas páginas de una revista que se espera de altos vuelos y largo alcance y además, que es financiada por ellos mismos. Una revista de vocación literaria y cultural que, no obstante, se presta a reproducir una serie de reportajes, pocos y durante un solo año, pero muy ilustrativos. Allí se ven representados cuatro linajes que ilustran la cima económica y política del país que, a su vez, para sus bien situadas residencias eligen a unos arquitectos capaces de traducir sus deseos gracias al empleo de unos repertorios artísticos que se ajustan a su nueva, pero rápidamente ennoblecida, dignidad. Y esta elección que mezcla sabiamente ingredientes de la modernidad y de lo inglés, pero también de la tradición e incluso de lo popular, resulta una fórmula de gran éxito a la

hora de conformar un imaginario que, de alguna forma, ha quedado impreso en la retina y en las mentes de los bilbaínos que, aun hoy, tienen entre sus modelos residenciales y por ende ¿vitales? las estampas cuidadosamente elegidas por *Hermes* para su difusión.



Figura 1: Palacio Arriluce. Biblioteca. *Hermes*, 3 Marzo 1917.

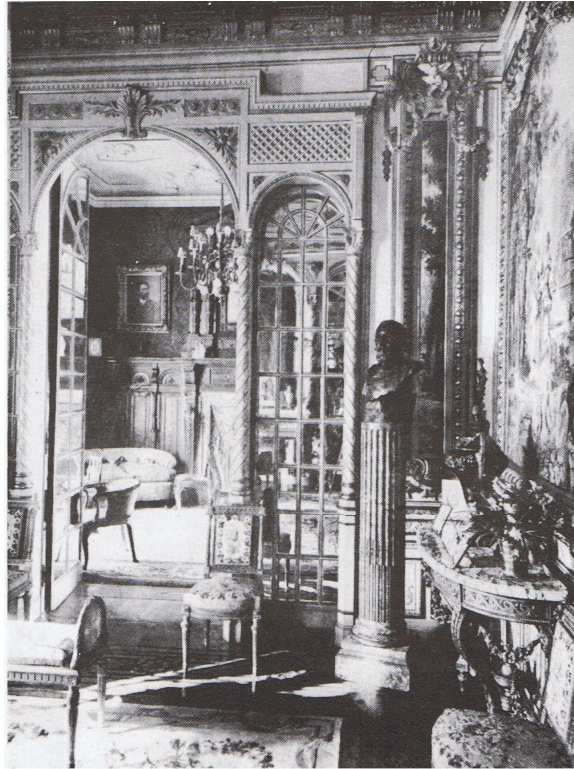


Figura 2: Palacio Chavarri. Otro Sal3n. Hermes, 4 Abril 1917.



Figura 3: Palacio Chavarri. Rotonda. Hermes, 4 Abril 1917.

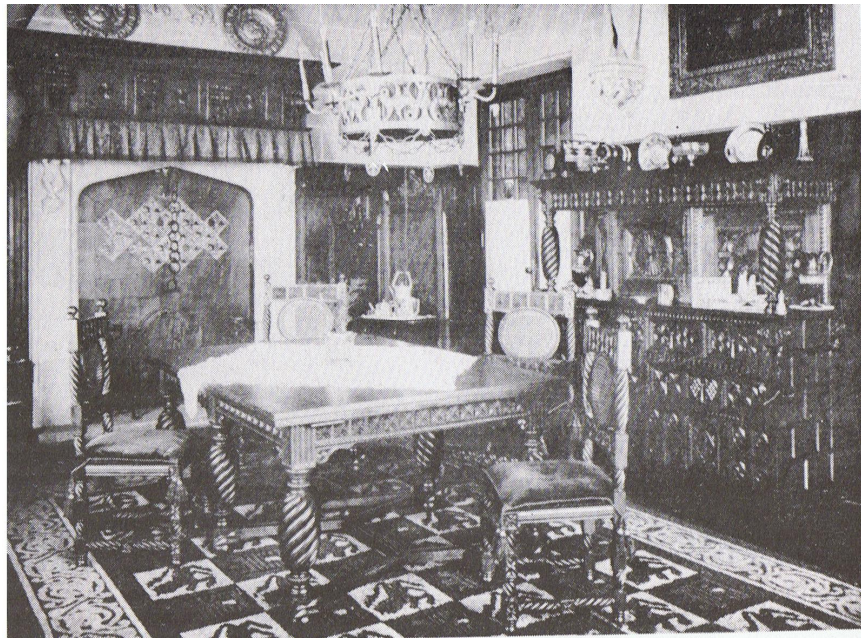


Figura 4: Palacio Allende. Comedor. Hermes, 6 Junio 1917.

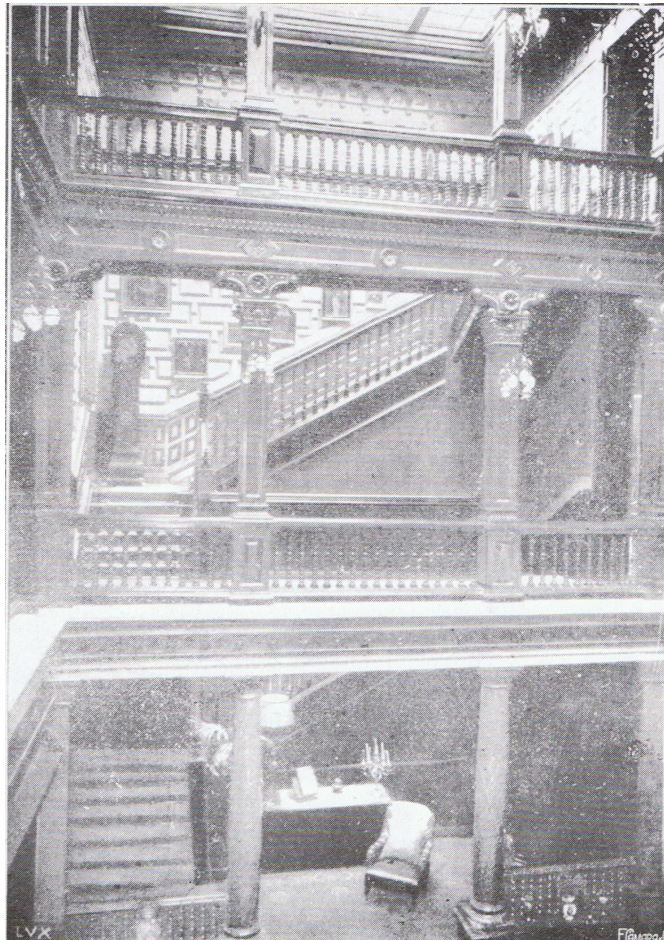


Figura 5: Palacio de De la Sota. Patio. Hermes, 11 Noviembre 1917.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTEGUI, J. de (1993) *Palacio de Ibaigane. Obra de restauración de la sede del Athletic* Bilbao.

CAVA MESA, M.J. (2006a), *Alejandro de la Sota, un dandy bilbaíno*, Bilbao.

COSSIO Y GOMEZ-ACEBO, M (1923) *La Casona montañesa*. Madrid. p. 12.

ESTORNES LASA, B., (1977). “Voz: Chávarri y Salazar, Victor” *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Bilbao, p. 442.

GARCIA SANCHIZ, F. (1988) “Del Gran Mundo”. *Hermes. Revista del País Vasco*, 2, 1917, II, Bilbao, 1988, p. 85.

JIMENEZ SERRANO, C. (2006) “El sentido de lo interior. La idea de la casa decimonónica” *AAVV La casa. Evolución del espacio doméstico en España* Madrid, 2006, p.37.

LOYER, F.(1986) *Paul Hankar. La naissance de l’Art Nouveau* Bruxelles .

MAINER, J.C. (1974), *Regionalismo, Burguesía y cultura. Los casos de la Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1920)*, Barcelona, p.173.

PALIZA MONDUATE, M. (1988) *Manuel Maria de Smith. Arquitecto 1879-1956*, Bilbao, p. 59.

SMITH, M.M^a (1924) “El carácter de la Arquitectura moderna en Bilbao” *RODA, D. La arquitectura moderna en Bilbao* Bilbao, pp. 19-23.

TORRES VILLANUEVA, E.

(1990a), “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, H. Contemporánea*. T, 3 1990, pp. 191-198.

(1990b) *Ramón de la Sota: Historia económica de un empresario (1857-1936)* Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1989.