

La arquitectura ecléctica

(Eclectic architecture)

Basurto Ferro, Nieves

UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Historia del Arte.
Sarriena, s/n. 48940 Leioa

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 35-76]

Recep.: 02.01.04

Acep.: 02.01.04

Este estudio detalla cómo se desarrolla la arquitectura ecléctica en las ciudades vascas de Bilbao, San Sebastián y Vitoria/Gasteiz. Se subraya una tendencia a lo monumental, analizando las diferentes tipologías utilizadas así como los diversos repertorios decorativos y materiales, señalando por otra parte, los arquitectos y maestros de obras más importantes.

Palabras Clave: Eclecticismo. Historicismos. Ensanches. Monumentalidad. Tipologías. Repertorios ornamentales. Materiales. Arquitectos. Maestros de obras.

Azterlan honetan zehazten da nola garatzen den arkitektura eklektikoa Bilbo, Donostia eta Gasteiz euskal hirietan. Monumentalerako joera nabarmentzen da, bai eta erabilitako tipologiak zein dekorazioan eta gaietan erabilitako hainbat errepertorio aztertu eta arkitekto eta lan-maisu garrantzitsuenak seinatu ere.

Giltza-Hitzak: Eklektizismoa. Historizismoak. Zabaluneak. Monumentalitatea. Tipologiak. Apaindura-errepertorioak. Materialak. Arkitektoak. Obra-maisuak.

Cette étude explique en détail la façon dont se développe l'architecture éclectique dans les villes basques de Bilbao, Saint-Sébastien et Vitoria/Gasteiz. On souligne une tendance pour le monumental, en analysant les différentes typologies utilisées ainsi que les divers répertoires décoratifs et matériels en signalant, d'autre part, les architectes et les maîtres d'œuvres les plus importants.

Mots Clés: Eclectisme. Historicismes. Elargissements. Monumentalité. Typologies. Répertoires ornementaux. Matériels. Architectes. Maîtres d'œuvres.

INTRODUCCIÓN

Como señala Claude Mignot, desde los monumentos símbolo como la Estatua de la Libertad, el Big Ben, el Arco de Triunfo o el Sagrado Corazón, hasta la escuela o el ayuntamiento más humilde de una pequeña población, el siglo XIX marca profundamente el paisaje arquitectónico urbano y rural, pero esa arquitectura tan familiar es desconcertante por su abundancia, su variedad y, a veces también, por su fealdad¹.

Esta idea puede ser trasladado al País Vasco ya que durante ese siglo fue cuando surgieron en nuestras ciudades los monumentos, plazas públicas, jardines, ayuntamientos, palacios de justicia, cárceles, cuarteles, aduanas, bolsas, bibliotecas, cementerios..., pero también cuando se levantan otros edificios más modernos fruto directo de la revolución industrial, como fueron las estaciones de ferrocarril, o las casas para la burguesía. Arquitectura y edificios que imprimieron un sello indeleble a cada de una de aquellas ciudades hasta el punto de constituir definitivamente su fisonomía. Así, el Casino de San Sebastián (actual Ayuntamiento), la Diputación de Vizcaya o



Gran Casino de San Sebastián (Luis Aladrén y Adolfo Morales de los Ríos 1882).

1. MIGNOT, Claude. *L'architecture au XIXème siècle*. Friburgo. Moniteur. 1983. Pág. 7.

la Catedral de Vitoria son aún hoy un referente claro a la hora de identificar cada una de estas capitales, y los edificios de viviendas que colmaron los trazados de los respectivos ensanches decimonónicos son en la actualidad motivo de estudio, atención y protección como parte indiscutible y valiosa de nuestro patrimonio arquitectónico.

Pero volviendo sobre la cita del Mignot es preciso insistir, sin detrimento de otros aspectos, en los fenómenos de cantidad y variedad como factores decisivos de esta arquitectura decimonónica. En cuanto a la cantidad, habría que recordar que es en el curso del siglo XIX, mas bien de su segunda mitad, cuando por efecto de la revolución industrial –que afectaría de forma desigual y distinta a cada uno de los territorios– se produce un enorme crecimiento de nuestras ciudades, con mayor intensidad por lo que se refiere a Bilbao y Sebastián y, en menor medida también a Vitoria, que pasarán de ser pequeños núcleos urbanos de estructura medieval a convertirse, dada además su condición de capitales de provincia, en modernas urbes.

Hablamos de variedad en el sentido de que se trata de una actividad que debe satisfacer necesidades muy diversas, pues la ciudad demanda infraestructuras, higienización y unos equipamientos administrativos, de servicios y de ocio cada vez más complejos, se precisan edificios para la nueva población, pero además, se exigirá que estén a la altura de las aspiraciones de las renovadas administraciones. Uno de los problemas será buscar una arquitectura que sea capaz de responder en lo funcional y en lo representativo a las expectativas que se abren. Como señala I. Solá Morales *“La culminación de esta empresa estará en la consecución de un lenguaje que dé forma a las esperanzas del progreso material que se han puesto en esta operación de urbanización. Un espíritu basado en la fe en el progreso, en los ideales ilustrados de la civilización y de la racionalidad que el desarrollo material comporta. Un lenguaje ideológico que consolide el poder de esta nueva burguesía con las imágenes de la representación del propio poder”*². Se precisaba de una arquitectura válida para la público y lo privado, para poblaciones de un número variable de habitantes, un lenguaje para tres ciudades distintas y que dirimen precisamente en estos momentos sus diferentes orientaciones y destinos, opciones en las que, como decíamos, la arquitectura jugará un papel decisivo.

Bilbao surge con vocación de metrópoli al amparo de la fuerte industrialización que se genera en ambas márgenes de su ría, por lo que el área de influencia se amplía a las poblaciones cercanas, preludio de lo que más adelante sería el Gran Bilbao. La acumulación de riqueza y poder se pondrá de manifiesto no solo en la construcción de imponentes edificios fabriles, sino en su misma ubicación, ya que se harían incluso con importantes solares en el centro mismo de la ciudad, pero también en la instalación casi inmediata

2. SOLÁ MORALES, I. *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*. Barcelona. Gustavo Gili. 1980. Pág. 25.

de todo un complejo sistema ferroviario con sus respectivas estaciones, en la creación de centros financieros, y significativamente en los edificios que señalan el dominio político como la Diputación o el Ayuntamiento.

Por su parte San Sebastián tiende a una mayor especialización y a lo largo de este siglo XIX se va conformando y definiendo como una ciudad estacional para el reposo y vacaciones de la Realeza española³ así como para el veraneo y turismo en general, pero sobre todo sabrá aprovechar una de sus fuentes de ingresos más lucrativas, el juego. Se decantará así por el modelo de ciudad balneario, bella, bien cuidada, a la manera de Baden Baden, Ostende, Brighton o la vecina Biarritz, de modo que será la ciudad del Casino, los hoteles, los baños de mar⁴.

A su vez Vitoria, tras perder con la Aduana uno de sus mayores y más seguros ingresos, deberá explotar su estratégica situación geográfica como enclave militar y como lugar de unión del País Vasco con la meseta castellana, de ahí el interés que supuso para ella la construcción de la estación del ferrocarril como motor del desarrollo de la ciudad hacia el sur y la consiguiente conformación en la zona de una serie de calles residenciales.

Para las tres ciudades se echó mano de esta arquitectura polivalente y universal, que se aprendía en las Escuelas oficiales de Arquitectura (primero solo la de Madrid, luego desde 1871 también la de Barcelona), una arquitectura que practicaron sin excepción las generaciones de arquitectos surgidas a partir de la segunda mitad del XIX y al menos durante la primera década del XX, una arquitectura ampliamente consensuada, aunque veremos también ampliamente contestada y que en lo estilístico y lo formal, es conocida como historicismo y o eclecticismo.

DEFINICIÓN DEL TÉRMINO ECLECTICISMO

El Eclecticismo, término que proviene del griego y que significa escoger, fue el resultado de un proceso que se inicia con el fin de la hegemonía del Neoclasicismo, quizá el último estilo unitario con códigos figurativos organizados en un único sistema. El movimiento romántico había facilitado la llegada de los Historicismos, desde su enfrentamiento a la tradición académica y a su rigor a la hora de imponer un estilo universal, el punto de referencia ya no

3. Parece ser que el primer veraneo de la Reina Regente M^a Cristina data de 1887, pero anteriormente había sido visitada por otros monarcas como Isabel II y Napoleón III y Eugenia. Ver. OYARZUN, María "El veraneo en San Sebastián de la Reina María Cristina". *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. N^o 7. (1960).

4. La consagración de San Sebastián como una ciudad moderna y cosmopolita se produjo entre la primera década del siglo XX y, sobre todo, durante la Primera Guerra Mundial. Era una ciudad en la que, como en la Potosí peruana de la conquista, eran posibles todos los excesos: juego, salas de fiesta, espectáculos, ópera, teatros, cines, cafés, lujo, prostitución, carreras de automóviles, de caballos... Era una de las ciudades europeas más modernas: electricidad, tranvía, teléfono automático municipal, funiculares, higienismo, sanidad. LUENGO, F. *San Sebastián. La vida cotidiana de una ciudad. De su destrucción a la Ciudad Contemporánea. (Sus gentes, costumbres, imagen, sociabilidad)*. San Sebastián. Txertoa. 1984. Pág. 100 y ss.

era un estilo único, como en el caso del Neoclasicismo, ahora se pone el acento en lo plural, lo subjetivo, de modo que las fuentes de inspiración y los repertorios se amplían en gran manera. Como señala C. Rowe, la tradición se había centrado en la búsqueda del ideal y en su plasmación física y para ello había promulgado una serie de leyes inmutables, eludiendo las particularidades. Pero ahora son precisamente esas particularidades, esas excepciones y accidentes los que imprimen el carácter a la obra⁵. Así la variedad frente a lo único y universal. Un arquitecto podía ahora inspirarse en un edificio o en una época que no tenía por qué ser necesariamente Grecia o Roma, sino la Edad Media, el Renacimiento, pero también el arte del Antiguo Egipto o la arquitectura árabe o hindú. Tras la liberación de un único referente estilístico o temporal, el arquitecto adquiere una total libertad de acción a la hora de abordar su proyecto y ello le lleva a tomar elementos de origen diverso y plasmarlos en un solo edificio. De esta manera, en una misma obra pueden convivir elementos medievales y clasicistas, elementos cultos y populares, elementos de una procedencia geográfica con otros de otra.

Por su parte L. Patetta⁶ entiende por Eclecticismo la producción arquitectónica que va de la crisis del Clasicismo (1750) a los orígenes del Movimiento Moderno (finales del XIX) y que esta denominación no se limita a la predisposición de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX a adoptar estilos distintos indiferentemente o a combinarlos entre sí en un solo edificio, él lo concibe, por el contrario, como un entramado y sucesión de experiencias revivalistas, con las que la burguesía ha tratado de determinar sus ideales figurativos. Patetta subraya la importancia de la “relectura” de las obras del pasado concebidas como una búsqueda de una justificación y confirmación ejemplar de los principios y razones nuevas y modernas.

Con esto y para concluir

“Si el historicismo es, pues, una cualidad de la cultura europea desde mediados del XVIII que, por lo tanto, repercute en todas las esferas particulares del pensamiento, no puede extrañar que se hable de la arquitectura “historicista” para identificar el modo de la creación arquitectónica en una sociedad en la que se ha impuesto una peculiar forma de entender los acontecimientos históricos y la utilidad del legado artístico de otras épocas. Puede decirse, entonces, que hablar de arquitectura “historicista” y arquitectura “ecléctica” serían expresiones equivalentes. No sería erróneo; pero conviene aclarar, que en el primer caso, se quiere situar los hechos arquitectónicos en el ámbito de los intereses culturales contemporáneos; mientras que, en el segundo caso, se tiende a destacar la naturaleza específica del pensamiento arquitectónico. El contexto de un análisis, en definitiva, puede conducir a usar una expresión u otra⁷.

5. ROWE, C. “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX”. En: *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili. 1999. Pág. 70.

6. PATETTA, L. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, el cine y el teatro*. Barcelona. Gustavo Gili. 1977. Pág. 129.

7. ISAC, A. *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*. Granada. Diputación Provincial de Granada. 1987. Pág. 7-8.

ASPECTOS CRONOLÓGICOS Y LOCALIZACIÓN. LOS ENSANCHES

Se ha indicado más arriba como en el conjunto de la arquitectura del XIX, la arquitectura del eclecticismo se hace presente tanto en las grandes aglomeraciones como en las medianas y pequeñas poblaciones, es decir que el eclecticismo se dejó sentir, en una medida u otra, en todos aquellos lugares que se vieron afectados por los cambios y evoluciones que sufrió el país más o menos desde 1868, fin del reinado de Isabel II, durante la llamada Restauración borbónica, y hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Fue durante la Restauración cuando se concretan dos acontecimientos fundamentales: la finalización de las guerras civiles (las guerras carlistas) y la extensión del fenómeno de la industrialización. De otro lado, fueron las capitales Bilbao, San Sebastián y Vitoria los lugares donde el desarrollo de este eclecticismo –con excepciones– se manifestó de una forma más amplia, más rica y más significativa, de ahí que nos circunscribamos a dichas ciudades, al considerar que en el resto del territorio, en los diferentes pueblos, lo que se produce es, en general, un reflejo de lo que sucede en aquellas.

Señalábamos más arriba como cada ciudad es diferente y lo es por su tamaño, función y edad. El crecimiento, la transformación, la modificación y cambio que caracterizan las distintas etapas de la evolución de una ciudad no es absolutamente coincidente con el de las otras, de modo que la arquitectura que se realiza en las tres ciudades en este momento, si bien tiene en común el lenguaje utilizado, no se hermanan en cuanto a volumen o riqueza (calidad, diversidad, significación,...).

Las ubicaciones geográficas que presentan las tres ciudades son totalmente distintas, su orografía y paisajes no pueden ser más dispares, aunque no así el tamaño de los pequeños núcleos urbanos que conformaban cada una de las poblaciones a mediados de este siglo XIX⁸. No obstante las tres sufrieron importantes agresiones que dañaron seriamente su caserío⁹.

Pero en 1900 la población de Bilbao estaba en 83.306¹⁰ habitantes, San Sebastián pasaba a 37.812, cifra a la que había que añadir la pobla-

8. En 1857 la superficie del casco de Vitoria era de 20'54 hectáreas y el censo de la ciudad arrojaba los 15.569 habitantes (18.710 el municipio); Bilbao ese mismo año de 1857 presentaba una superficie de 28 hectáreas más el arrabal de Bilbao La Vieja (2'9 hectáreas) y contaba con una población de 17.923 habitantes, mientras que San Sebastián en 1860 presentaba una población de 14.111 habitantes, 9.237 en el casco histórico, distribuidos en las 10'51 hectáreas que ocupaba el mismo.

9. San Sebastián en 1813 con la total destrucción de su casco por las tropas aliadas luso-inglesas y Vitoria y Bilbao a causa de las guerras civiles.

10. Entre 1877 y 1900 Bilbao crece un 154% (Barcelona un 114% y Madrid un 35%) y España solo cuenta con 6 ciudades de más de 100.000 habitantes. Datos tomados de MAGNIEN, B. "Cultura Urbana". En: SOLAÚN, S. y SERRANO, C. *1900 en España*. Madrid. Espasa Universidad. 1991. Pág. 107 a 129.

ción flotante en el periodo estival¹¹, mientras que Vitoria reflejaba una densidad de 30.701 habitantes, de los que 26.333 correspondían al casco urbano¹². Si nos adentramos hasta el año 1920 (112.819, 61.774 y 34.785) respectivamente, tendremos que el índice poblacional de Bilbao se sitúa en 629, el de San Sebastián en 388, mientras que el de Vitoria se coloca en 186¹³.

Tanto Bilbao como San Sebastián vieron pronto la necesidad de salir de sus límites territoriales y plantearon la oportunidad de un proyecto de Ensanche, privilegio que solo había correspondido a otras dos capitales Barcelona –Plan de Ildelfonso Cerdá para Barcelona (1855-1860)– y Madrid –Plan de Carlos Castro (1857-1860)–. En 1864 se aprobó el Proyecto de Antonio Cortázar para San Sebastián, mientras que Bilbao hubo de esperar a la pacificación tras la última guerra carlista en 1876 para ver aplicado definitivamente el suyo. Vitoria, por su parte, crecerá siguiendo los tradicionales planes de alineaciones¹⁴.

Los ensanches posibilitaron la creación de una nueva ciudad. En el caso de Bilbao, problemas jurisdiccionales le impidieron su deseo de ocupar la casi totalidad de las anteiglesias vecinas. Los proyectistas, los ingenieros Pablo Alzola y Ernesto Hoffmeyer y el arquitecto Severino Achúcarro se decantaron por un trazado ortogonal bastante regular, con una Gran Vía central de 26 metros de ancho y dos diagonales que se cruzaban aproximada-

11. Sólo entre 1860 y 1877 mientras la provincia crece un 3%, la población de San Sebastián un 50%. UNZURRUNZAGA, J. “Los Ensanches de las Ciudades en Guipúzcoa”. *Revista Común*. Nº 2 y 4. Año. 1979.

Respecto de la población flotante entre 1899-1903 se señalan 6.802 en julio, 14.815 en agosto y 9.100 en septiembre; y entre 1904-1908, 8.066, 19.292 y 10.262 respectivamente. ARTOLA, M. (Ed.). *Historia de San Sebastián*. Fuenterrabía. Nerea. 2000. Pág. 333.

12. Datos tomados de GALARRAGA, I. y alt. *Ensanches urbanos en las ciudades vascas*. Vitoria/Gasteiz. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. 2002. Pág. 63.

AROSTEGUI SÁNCHEZ, J. “Vitoria en los siglos XIX y XX. El desarrollo político e institucional”. Dentro de *Historia de una ciudad. Vitoria. II la expansión moderna*. Vitoria. Bankoa (Banco Industrial de Guipúzcoa). Pág. 82.

13. CASTELLS, Luis y RIVERA, Antonio. “Vida cotidiana y nuevos comportamientos sociales. (El País Vasco, 1876-1923)”. *Revista Ayer*. Nº 19. Madrid. 1995.

14. Los planes de alineaciones fue la técnica urbanística dominante, casi exclusiva hasta la planificación de los ensanches. Para llevarlos a cabo fue necesario el levantamiento de los planos geométricos de las poblaciones. Dichos planos geométricos se levantaron en virtud de una R.O, con fecha de 25 de julio de 1846 y en definitiva serán el punto de partida para las reformas de las ciudades, serán la base tanto para los planos de alineaciones como para los ensanches. M. Cámara define el sistema de alineaciones en los siguientes términos “a la dirección que se determine han de seguir las calles, plazas, pasadizos, caminos, etc., y a la cual han de sujetarse todas las construcciones y reedificaciones que se ejecuten en una población, se da el nombre de alineación, significando también a veces esta palabra el acto mismo de marcar en el terreno la línea que estas construcciones han de guardar”. Para dar cobertura legal a esta nueva técnica de las alineaciones, en Madrid, la Junta Consultiva de Policía Urbana emitirá en 1853 unas Bases sobre alineaciones de calles que pronto tendrán una aplicación general. HERNANDO, J. *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid. Cátedra. 1989. Pág. 451 a 454.

mente en ángulo recto en una plaza elíptica. Tanto la cuadrícula como las vías diagonales nos remiten a I. Cerdá y su Plan para Barcelona, aunque el principio de zonificación, es decir de segregación por clases sociales tan propio de este siglo, parece tomado del Plan Castro para Madrid¹⁵. Dentro del trazado se dispusieron una serie de plazas y en la continuación del trazado y en las cercanías del gran parque público que se propuso, estaba prevista una gran plaza al estilo de las tradicionales plazas mayores españolas. No se concretaban los lugares que habían de ocupar los edificios públicos que terminaron distribuyéndose por la ciudad sin mayor ilación.

Fueron varias las causas que ralentizaron la ocupación de los nuevos territorios, entre ellas las legales ya citadas y las que hacían referencia a la propiedad de los mismos. La creación de la ciudad se dejó enteramente a merced de la iniciativa privada, pues Bilbao hubo de extenderse por terrenos de propiedad particular y en este sentido la falta de acuerdos y las continuas tensiones entre propietarios y Administración contribuyeron a ese estancamiento. La construcción del Ensanche se reservó así a las clases más adineradas y la ocupación de sus 159 hectáreas fue lenta de modo que antes que se hubieran cubierto, en 1905, ya se vio la necesidad de plantear una Ampliación del Ensanche con el fin de proporcionar a la ciudad terreno más barato para continuar su expansión.

La arquitectura del Eclecticismo en Bilbao se extendió así en varias áreas de la ciudad: por un lado, por su Casco Viejo, que lejos de abandonarse conoció una amplia reconstrucción de su destruido caserío, de modo que siguió manteniendo un importante peso en la ciudad.

Por otra, la ocupación de la nueva ciudad se fue concretando en el primer tramo de la Gran Vía y sus manzanas adyacentes. A pesar de que este primer tramo se había reservado inicialmente a viviendas unifamiliares de alto nivel¹⁶, pronto se vio ocupado por firmas financieras, seguros..., la actividad financiera y comercial suplantó así a la residencial en este sector próximo a la plaza más metropolitana, la plaza Circular donde se situaba la más importante estación de ferrocarril. La zona del Campo de Volantín continuó siendo la zona residencial por excelencia.

Pero el sector de la ciudad que más creció durante esta época del eclecticismo fue el de los llamados arrabales y suburbios de la ciudad, zonas periféricas, a veces localizadas en lugares imposibles, sin infraestructuras ni servicios, muchas veces de difícil acceso y que fueron los receptores del grueso de la masiva inmigración que caracterizó este momento de la vida ciu-

15. Ver BONET CORREA, A. "Zonificación y servicios en el Plan Castro". (Estudio preliminar). En: CASTRO, Carlos M^o de. *Memoria descriptiva del Ante-Proyecto de Ensanche de Madrid*. Madrid. 1860. (Facsimil). Madrid. COAM. 1978. Pág. XXVI-XXVII.

16. ALZOLA, ACHUCARRO y HOFFMEYER. *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao* 1976. (Edición facsimil). Bilbao. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya. 1988.

dadana bilbaína. Barrios como Achuri, el Cristo y Urribarri, pero sobre todo el cercano a las minas, el popular barrio de San Francisco. Bilbao hubo de enfrentarse a uno de sus constantes y acuciantes problemas, la escasez y carestía de vivienda en general, pero sobre todo para las clases trabajadoras.

En lo que respecta a San Sebastián, un paso trascendente fue el del reconocimiento de la inutilidad de las fortificaciones que constreñían su casco urbano e impedían su expansión¹⁷. Con el derribo en 1863 de la ciudadela y de las murallas, la ciudad se extendió hacia el Este donde se fue ganando terreno al mar utilizando como relleno los escombros de las murallas y hacia el Sur siguiendo el citado proyecto de ensanche de Antonio Cortázar. Este había quedado finalista junto a otro arquitecto, Martín Saracibar, que si bien no pudo ver concretada su propuesta, si hubo de ser tenida en cuenta por Cortázar en lo que se refiere a la solución del Bulevard, cuestión que se considera crucial para el devenir de la ciudad¹⁸, decantándola hacia una especialización turística.

La nueva ciudad se trazó siguiendo rígidamente un esquema regular, de cuadrícula. La ampliación del puerto, en 1870, en la vecina localidad de Pasajes, donde se podía disponer con mayor facilidad los tinglados y las conexiones ferroviarias en un suelo más barato, hizo que la mayor parte del tráfico y la industria se trasladaran allí, conservando San Sebastián solo un pequeño puerto pesquero de modo que su bahía, La Concha, con su forma semicircular pudo reservarse definitivamente al baño y los deportes marítimos.

Si bien la casi reciente edificación del viejo casco se hizo manteniendo la primitiva densidad, la del Ensanche se comenzó con gran holgura. Ambas partes de la ciudad se separaron con el Bulevard de considerable anchura, que quedó cerrado a la bahía por el monumental Casino municipal, ante cuya fachada, orientada al Sureste, se abrió una gran plaza adornada con jardines. El futuro de la ciudad quedaba claramente programado.

17. Sobre esto ver PIRALA, A. y ALCAIN, S. "Las murallas de San Sebastián". *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. Nº 17. (1963).

18. La aportación que hubo de incluir Cortázar de este segundo clasificado, Martín Saracibar, fue el concepto de Boulevard abierto y libre de edificaciones. A partir de este momento en San Sebastián se produce una querrela entre los alamedistas (boulevaristas) y antialamedistas (antiboulevaristas) y entre ambos diferentes concepciones tras las que se esconden también intereses contrapuestos "(...) entre ambas posiciones se desarrollaba una profunda diferencia entre la concepción urbana respecto al modelo global de ciudad, mientras que antiboulevaristas, es decir los que se oponían al trazado de la Alameda como gran paseo arbolado y abierto, al que consideraban como un exceso, defendían fundamentalmente la ciudad-mercantil con almacenes en el puerto, y eventualmente otro importante puerto fluvial en Amara. Al contrario los boulevaristas querían una ciudad con más paseos, jardines y museos botánicos a fin de desarrollar una Donostia veraniega, en torno a los Baños de mar". GALARRAGA, Iñaki. *La Vasconia de las ciudades. Bayona, Bilbao, Pamplona, San Sebastián, Vitoria/Gasteiz. Ensayo arquitectónico e iconográfico*. San Sebastián. 1996. Pág. 118.

Ver *La cuestión de la Alameda de San Sebastián y el proyecto de conciliación*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet. 1866.

Partiendo del citado boulevard, se desarrolla hacia el Sureste un esquema viario rígidamente ortogonal, compuesto por calles de 20 metros de ancho y tres hileras de manzanas rectangulares con las esquinas achaflanadas, hasta otra vía amplia, la Avenidada de la Libertad, situada en la prolongación del único puente que atravesaba antiguamente el Urumea, el Puente de Santa Catalina. En la hilera central se ha eliminado una manzana, disponiendo en su lugar la Plaza de Guipúzcoa, una plaza cerrada de fachadas unitarias, a caballo entre las tradicionales plazas mayores española o las francesas, rodeada de pórticos y adornada por jardines.

A pesar de que la iniciativa privada jugó un importante papel en el Ensanche de la ciudad, la propiedad de los terrenos no era meramente particular, y contrariamente a Bilbao, aquí intereses comunes acercaron las posturas de particulares y Administración de modo que la ocupación de las manzanas fuera rápida. Así que este primitivo ensanche se prolongó con otro a partir de la Avenida de Libertad citada, para el que se adoptó un tipo de manzanas más estrechas (50x54 frente a 56x84), casi cuadradas, una zona en la que se fue más restrictivo con los espacios libres. La única plaza de extensión considerable se vio ocupada por la iglesia del Buen Pastor, hábilmente colocada en el eje de la calle Hernani, saliendo del rígido esquema general, de forma que el edificio de la iglesia sirve de cierre visual de esta calle prolongación de la calle Mayor del casco antiguo que conduce a la a la fachada principal de la iglesia de Santa María, creándose así un eje perfectamente rematado en ambos extremos. Esta plaza presenta también un carácter unitario, estando parcialmente porticada. En esta segunda parte del Ensanche, los paseos que sirven de límites laterales, tanto por el lado del río como por el del mar, inciden oblicuamente en el viario. Con el fin de que estos paseos no tuvieran unas fachadas demasiado fragmentadas se dispuso en ellos, de forma algo inorgánica, unas manzanas estrechas y alargadas.

Poco a poco todo el llano disponible en la península se cubrirá por los dos ensanches, por viviendas de pisos de alquiler, donde se desarrollará el eclecticismo, mientras que a lo largo de la vertiente septentrional, con vistas hacia la Concha aparecerán algunas residencias unifamiliares y como remate, el palacio Real de Miramar, residencia de los Reyes durante los meses de estío, que se alza sobre un saliente rocoso.

Se puede decir que lo que hoy constituye el centro de San Sebastián se construye entre 1867 y 1910, quedando de esta forma todo el espacio ocupado. La ciudad sigue su expansión con la construcción de numerosos edificios públicos y obras de infraestructura urbana, en un periodo que podemos considerar fechado entre 1890 y 1925 y con especial intensidad entre 1905 y 1915¹⁹.

19. GÓMEZ PIÑEIRO F. Javier *Aproximación a la Geografía Social y Urbana de la Comarca Donostiarra*. San Sebastián. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones. 1984. Pág. 28.

La burguesía pasó pronto a ocupar las nuevas edificaciones de pisos mientras que el casco viejo permaneció como lugar de habitación más popular. Por su parte el principio de zonificación se continuó en el nuevo diseño de la ciudad²⁰. Las intervenciones en su casco antiguo parecen escasas o al menos no guardan relación con las registradas en el Casco Viejo bilbaíno. En lo que se refiere al problema de la escasez y carestía de la habitación, si bien es cierto que también se dejan oír en esta ciudad, su gravedad no es comparable a la del ejemplo anterior.

En lo que respecta a Vitoria fue también el aumento de población lo que evidenció la necesidad de contar con suelo urbano para construir nuevas viviendas, esto y el deseo de disponer de una vía principal que comunicara el casco urbano con la estación del ferrocarril, 500 m al Sur de la vieja ciudad, fue lo que motivó la expansión del caserío en dicha dirección. Como ya se ha mencionado, dicha extensión se hizo siguiendo el denominado Plan de Alineaciones de la calle Estación que, poco a poco, se fue configurando como un verdadero Plan de Ensanche, sobre una superficie de 25'5 hectáreas cuya definitiva aprobación no se dio hasta 1865. El proyecto final, tras varias tentativas, fue realizado por el arquitecto titular de la ciudad Francisco de Paula Hueto y se centraba en el trazado de una vía principal, la calle de la estación (actual calle Dato), con una anchura de 60 pies y una longitud de 810 y una serie de calles secundarias. La trama viaria respondía también a la cuadrícula, pero en el caso de Vitoria la regularidad de las manzanas no se mantuvo ni en su dimensión ni en su forma. Ello se debe, al parecer, a que la trama viaria fue adaptada, en gran parte, a la primitiva red de caminos rurales existentes entre las huertas y campos del Sur de Vitoria, con la finalidad de reducir al máximo los costes del ensanche derivados de las expropiaciones que habría que efectuar para el trazado de las nuevas calles²¹.

Una vez salvadas las dificultades de orden legal y administrativo, se procedió a la urbanización de calles como General Álava, San Prudencio, Manuel Iradier. *“Al mismo tiempo se procedía al relleno de las manzanas creadas, en un proceso que se incrementa a partir de 1875 configurándose los límites de la ciudad del XIX, hasta llegar al plano de 1887 de Dionisio Casañal, donde sus límites quedan enmarcados por las actuales calles de San Ignacio y antiguo cuartel de Santo Domingo al norte, línea férrea al sur,*

20. Según su propio argumento *“En toda población algo considerable, las diversas clases del vecindario, tienden, en general, a agruparse y localizarse en barrios distintos. Así se forman barrios de gente acomodada, barrios obreros, etc. etc. Considerada en este sentido la zona de ensanche de San Sebastián, creemos que sin excitación agena (sic) y por el curso natural de las cosas, tenderá a distribuirse en los tres grupos que unidos forman nuestro plano de ensanche; el primero para la clase más acomodada del vecindario; el segundo para la población flotante, veraniega y de bañistas; el tercero para la clase artesana y obrera”*. CORTAZAR, Antonio. *Memoria descriptiva del Proyecto de Ensanche de San Sebastián*. San Sebastián. Imprenta de Ignacio Ramón Baroja. 1864. Pág. 12.

21. ZÁRATE MARTÍN, M. Antonio. *“Desarrollo Urbano de Vitoria. Un crecimiento planificado en el tiempo”*. *GEOGRAPHICA, AÑO XXIII*. 1981. Pág. 204.

calles Francia, Paz y Rioja al este y Cercas bajas, Vicente Goicoechea y parque de la Florida al oeste"²².

Se critica la extrema estrechez de la calle Dato y su desplazamiento del eje natural y lógico que debía unir la Plaza Nueva con la estación de ferrocarril, hecho que se achaca directamente a la defensa de unos determinados intereses²³.

Parece que el casco viejo de Vitoria, tras la destrucción por las guerras, sufrió un periodo de deterioro y abandono y según se denuncia²⁴ también perdió alguno de sus edificios más emblemáticos, con lo que en este periodo se vivió un paulatino abandono de las viejas residencias para instalarse en las de nueva construcción que iban apareciendo en las calles recién creadas.

En el caso de Vitoria, la ocupación de las nuevas calles, tras salvar una serie de obstáculos, se hizo con prontitud sobre todo a partir de 1868, de tal modo que para 1887 aparecen ya representadas todas las calles del Ensanche.

22. CATÓN, José Luis. "El crecimiento urbano de Vitoria/Gasteiz y el desarrollo de la ciudad". En: *Vitoria/Gasteiz. Guía de Arquitectura*. Vitoria. COAVN. 1995. Pág. 26.

Por su parte A. García de Amezaga se muestra muy crítico cuando señala que el Vitoria moderno surge en el plano al Sur del núcleo primitivo y hasta el ferrocarril "*La orientación de las calles rectas es muy diversa-N-S, E-O, y diagonales, aunque con predominio de las radiales que arrancan de la Plaza de España- y la repartición de los bloques de viviendas es disconforme y desigual. Tiene propensión a la forma de damero, con manzanas rectangulares y cruce perpendicular de sus calles, pero las diversas fases de su urbanización han impedido la realización de un plano racional.*

Es una segunda ciudad adyacente a la primera y predomina en su concepción una idea centralizadora: el foco de divergencia de sus calles está en la Plaza de España, tomada en el siglo XIX como centro rector de Vitoria. En efecto allí estaban la Casa de la Ciudad, el mercado y el centro de reunión de los vitorianos, y junto a ella, la iglesia de San Miguel, con la Patrona de la Ciudad.

El siglo XIX, siglo romántico, deja también aquí sus huellas en sus magníficos edificios y en su anarquía urbana. Descontando la Plaza de España y los Arquillos (...) lo restante del sector fue urbanizado en el XIX, incluyendo General Franco, Cercas Bajas, Castilla, Portal del Rey y Santiago, formando un abanico que se cerraba en San Miguel.

No hay razones aparte de las sentimentales, para una semejante desorganización urbanística; solo se respetaba el eje de comunicaciones Madrid-San Sebastián, pero por un trazado excesivamente quebrado, cuando no había ningún obstáculo geográfico ni de otro orden que impidiera la línea recta.

Según este trazado quedarían a salvo las funciones comercial, industrial y residencial que desempeñaba Vitoria en el siglo pasado, pero no según unas miras de más largo alcance para el futuro. La imprevisión fue causa de esta Ciudad Nueva, que encontró su límite de expansión en la línea del ferrocarril". GARCÍA DE AMÉZAGA, A. *Aportación a la Geografía Urbana de Vitoria*. Vitoria. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria. Institución "Sancho El Sabio". 1960. Pág. 233-234.

23. RIVERA, A. "La formación del Ensanche vitoriano: ¿un ejemplo paradigmático?". En: GARCIA DELGADO, J.L. (ed.) *Las ciudades en la modernización de España*. Pág. 131-134.

24. BEGOÑA, Ana de. *Aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria. Caja Provincial de Álava. 1982. Pág. 5.



Calle Dato. Vitoria.

che, más la calle del Sur (actual calle Manuel Iradier) que no figuraba en el proyecto aprobado²⁵.

El principio de zonificación se hizo presente igualmente en Vitoria si tenemos en cuenta que el casco antiguo se reservó a la población obrera y artesana así como a empleados y pequeños comerciantes, mientras que el barrio residencial se ubicaría al sur de la vía férrea y al Oeste de la calle Comandante Izarduy, zona de chalets y de hermosas residencias ocupadas por la alta burguesía vitoriana y por la aristocracia. El barrio moderno y burgués lo situaremos así en pleno llano con los límites de la carretera de Castilla, la vía férrea y las calles Independencia y Rioja, es el lugar de la burguesía más o menos heterogénea²⁶.

En lo referente al problema de la vivienda en Vitoria también se dejó sentir sobre todo entre las clases más desheredadas, aunque la toma de conciencia y los intentos de solución a nivel local no se produjeron de manera expresa hasta la década de 1920, siendo los antecedentes escasos²⁷.

De alguna manera las tres ciudades tuvieron la oportunidad de crear ciudades nuevas, de hecho los ensanches se conciben como ciudades aparte, en el sentido de que se proyectan a espaldas de la ciudad preexistente, sin demasiada relación con ella y con unos planteamientos igualmente distintos. Las nuevas ciudades surgen bajo los actualizados preceptos de la higiene y la circulación, no obstante, bajo una uniformidad morfológica y arquitectónica, de larga tradición²⁸, que se concreta en sus trazados en forma de parrilla a base de manzanas regulares ordenadas conforme a calles rectas de distinta amplitud. Se buscan ciudades modernas, con servicios, en las que se va instalando la clase en ascenso, la burguesía, una nueva clase que demanda una

25. ZÁRATE MARTÍN, M.A. *Desarrollo urbano de Vitoria*. Op. Cit. Pág. 203.

26. GARCÍA DE AMÉZAGA, A. *Aportación a la Geografía Urbana de Vitoria*. Op. Cit. Pág. 246 y ss.

27. ARRIOLA AGUIRRE, Pedro M. "Las casas baratas de Vitoria/Gasteiz proyectos y realidades". Revista *Kultura*. Nº 9. 1986. Imprenta de la Diputación Foral de Álava. Pág. 91.

28. BONET CORREA, A. "Zonificación y servicios en el Plan Castro". (Estudio preliminar de A. Bonet Correa). En: CASTRO, Carlos M^º de. *Memoria descriptiva del Ante-Proyecto de Ensanche de Madrid*. Madrid. Op. Cit. pág. XVIII-XIX.

innovada forma de vivir que representa un cambio de mentalidad. Quizá por este motivo en todas los casos se observa un deliberado desinterés por relacionar lo nuevo con lo preexistente.

“Las ciudades fueron percibidas como iconos de modernidad, como una expresión nítida de las sustanciales mutaciones que se experimentaban. La ciudad de los ensanches era el mejor símbolo de los nuevos tiempos, creando un nuevo paisaje, a la vez que se convertía en el marco en que se desarrollaban las nuevas relaciones sociales e innovadoras formas de pensamiento y de acción”²⁹.

Como fondo debemos recordar que el hecho urbano es, en buena medida, un hecho arquitectónico, de ahí nuestra insistencia en destacar la responsabilidad de la arquitectura, del eclecticismo, desde el momento en que las modernas calles y plazas van tomando forma.

Las calles como elementos fundamentales del espacio urbano, generadoras de ciudad, desde el momento en que a un lado y al otro de un camino se forma una aglomeración, serán los ejes de tránsito y comunicación a la vez que de crecimiento lineal continuo del núcleo urbano. La ruptura de la escala parcelaria vigente en los viejos cascos y la división por calles transversales de la calle principal serán la matriz sobre la que irá levantándose la edificación. Al mismo tiempo la altura de los edificios, lo mismo que la anchura de la calzada, serán esenciales a la hora de valorar su adecuación con el espacio urbano y el instrumento para su materialización serán las Ordenanzas de Construcciones que cada ciudad redacta separadamente. Luego la arquitectura le imprimirá su definitivo carácter.

Otro elemento, la plaza, esa agrupación de edificios dispuestos en torno a un espacio libre, que puede ser de planta regular o irregular y su alzado puede presentar arquitectura heterogénea o uniforme, es también esencial en la nueva configuración de la ciudad y, hablando de plazas, llama la atención como en estas modernas poblaciones todavía la plaza mayor tradicional³⁰ sigue jugando un papel relevante. Un espacio íntimamente relacionado con el periodo anterior (recordar nuestras tres plazas mayores), pero que no obstante sigue vigente en este proceso de modernización.

29. CASTELLS, L.; RIVERA, A. “Una inmensa fábrica, una inmensa fonda...” Pág. 49.

30. “El establecimiento de las plazas regulares es una de las acciones urbanísticas más extendidas con anterioridad a la planificación de los ensanches. Continuadoras de las plazas mayores neoclásicas, porticadas y cerradas, que vinieron a sustituir a las tradicionales plazas abiertas españolas, su presencia viene a romper la trama de la ciudad. Varios factores confluyen en estas operaciones urbanísticas. La renta del suelo y de las viviendas una vez construidas, la generación de nuevos espacios residenciales y el deseo de modernización de la vieja ciudad, lo que pasaba tanto por la mejora de las infraestructuras como por el ornato exterior. En consonancia con la ideología conservadora, la burguesía patrocinadora de estas convenciones buscaba hacer compatible “los valores de cambio y los beneficios materiales” con un modelo de ciudad “bien jerarquizada y bien ordenada”, lo que le llevaría a optar por una imagen neoclasicista para estas plazas, por las mismas razones que la elegía para los edificios representativos.

...

San Sebastián repitió dos veces el esquema de plaza mayor (la Plaza de Guipúzcoa y la Plaza del Buen Pastor), mientras que en Bilbao la proyectada Plaza de los Arcos no se llevó a efecto debido, entre otros motivos, a la lentitud con que fue consolidándose el Ensache³¹. Tanto en la plaza de Guipúzcoa como en la de los Arcos de Bilbao se pretendía instalar en uno de sus márgenes los locales del Consistorio, hecho que viene a confirmar ese carácter tradicional y conservador.

Por otro lado, volveremos a recordar que la práctica totalidad de los edificios públicos de nuestras ciudades se levantaron en este momento –en el caso de Vitoria conviene decir que ya contaba con ellos desde el periodo inmediatamente precedente–, edificios públicos que, en buena parte de los casos, pasan a construirse en el Ensanche, aunque no siempre por voluntad o previsión y no de forma inmediata ya que, en el caso concreto de Bilbao, la carestía y escasez de los solares del viejo casco fueron los motivos que impulsaron el traslado de algunos de estos edificios a un Ensanche que se veía aún como algo sin consistencia. San Sebastián por su parte reserva un amplio solar de su parte vieja para instalar su principal mercado.

Se ha mencionado a Ildelfonso Cerdá y a Carlos Castro como los modelos más claros en la ideación de las nuevas ciudades pero además como marco de referencia debemos citar el modelo de Haussmann para París³². El Prefecto Haussmann, mano derecha de Napoleón III en la radical transformación que sufrió París a mediados del siglo XIX, va a ser la cita obligada para buen número de ciudades europeas y americanas y lo será también para las ciudades españolas. Los principios basados en la simetría axial y en las vistas para lograr efectos monumentales, la tarea de abrir, comunicar y extender las conexiones a estas composiciones monumentales, la inclusión de extensas zonas verdes en el interior y la periferia de la ciudad, el aprovisionamiento de instalaciones cloacales, alumbrado, y la preocupación por determinar un ancho adecuado a los requerimientos del tráfico de una capital siempre en aumento³³, serán consignas que se seguirán en nuestras

...

Las plazas ochocentistas son por consiguiente fruto de las primeras iniciativas de remodelación de los cascos antiguos en las que confluyen razones de orden práctico: creación de espacios de desahogo en un tejido de orden medieval, construcción de nuevas viviendas para la burguesía... y de orden ideológico-estético: preocupación por el ornato de la ciudad y autocomplacencia de clase. Aunque en ciertos casos, como se ha repetido, estas plazas sirvieron de engarce entre la ciudad existente y la nueva ciudad, o simplemente ejercieron un influjo básico en la ornamentación de los espacios adyacentes, en general su vocación continuó siendo tradicional: la de un espacio apartado de la circulación viaria". HERNANDO, J. *Arquitectura en España...* Op. Cit. Pág. 444 y 449.

31. BASURTO FERRO, Nieves. "Plaza de los Arcos, un nuevo proyecto de Plaza Mayor para Bilbao". Revista *KOBIE* (Serie Bellas Artes). Diputación Foral de Vizcaya. Nº VI. 1989.

32. Comentarios sobre las coincidencias y diferencias de los proyectos de Cerdá y Haussmann ver BOHIGAS, Oriol. "Los Ensanches Urbanos y su desarrollo". *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. nº 20 (1960).

33. MOSES R. "La obra del Barón Haussmann". *El Siglo XIX. Cuadernos Summa-Nueva Visión*. Año 2. Nº 41. noviembre 1969.

ciudades donde, además, se adoptan algunos de los instrumentos para su plasmación ya que las Ordenanzas de construcción de Bilbao –me consta que las de San Sebastián–, en sus progresivas ampliaciones y rectificaciones son en no pocos aspectos un reflejo, cuando no un auténtico calco, de las de París, con las que además siguen una relación correlativa. En ellas se inspiran para establecer las dimensiones de las calles y a la hora de establecer la proporción entre la altura de los edificios y la anchura de las calles. También las que dictaminan la altura y el número de pisos así como los vuelos que han de presentar las nuevas construcciones.

Tanto en París como en nuestras ciudades, estas Ordenanzas marcaron de forma estricta la configuración de los bloques de viviendas de pisos, determinando definitivamente el tamaño, volumen ocupacional, número de pisos, y en buena parte fueron las responsables de la sensación de orden, de disciplina y uniformidad que caracterizan sobre todo a las primeras calles de nuestros ensanches. El cambio de Ordenanzas irá posibilitando, siempre dentro de su rigidez, cambios en las estructuras y formas de los inmuebles y dará opción a los arquitectos a ir incorporando nuevos materiales, distribuciones interiores más actualizados y exteriores más libres. Los concursos de fachadas, iniciativa también importada de París, serán en este sentido el aliciente que se propuso desde la Administración, para potenciar una mayor creatividad entre los profesionales³⁴, aunque su repercusión e incidencia fue a penas perceptible.

En conclusión, los ensanches sirvieron de marco para el florecimiento de una copiosa y variada arquitectura protagonizada por el eclecticismo, tendencia que coincidió rigurosamente con ellos y los acompañó en su consolidación. El eclecticismo será además una fórmula cuya flexibilidad, polivalencia y versatilidad le aseguraron una pervivencia y un éxito que a pesar de las crisis y de las actualizaciones y rectificaciones que irán surgiendo en el discorrir de estas décadas, se prolongará a todo lo largo del periodo, es decir más o menos desde finales de los años 70 del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX.

Situaremos alrededor de 1920 el límite de nuestro trabajo y no es que consideremos que el eclecticismo tienen aquí una frontera definitiva, pero es que aproximadamente a partir de esta fecha se van detectando una serie de cambios a la hora de abordar la arquitectura, variaciones a veces significativas, otras menos perceptibles pero que marcan un giro, una nueva dirección. Seguimos ante una arquitectura ecléctica, de hecho algunos estudiosos la han llamado arquitectura de los epígonos del eclecticismo, pero a partir de ahora se observa una creciente atención por solucionar problemas funcionales, se cuestiona el hecho de entender la arquitectura bajo los principios del fachadismo y de la ornamentación y se intenta primar aspectos más tectóni-

34. BASURTO FERRO, Nieves. "La imagen de la ciudad. Concursos de fachadas. Bilbao 1902". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y GALLEGO ARANDA, Salvador (eds). *Arquitectura y Modernismo. Del Historicismo a la modernidad*. Granada. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 2000. Pág. 307-316.

cos y constructivos. La necesidad de incorporar los nuevos materiales y sobre todo a replantearse el papel de la arquitectura en una sociedad marcada por fuertes desigualdades ante la que los arquitectos se veían frente al reto moral de proporcionar, a todos, una vivienda digna. A partir de estas fechas se constata, aunque a veces solo sea en forma de buenas intenciones y no por parte de todos, la necesidad de subirse al tren de la modernidad, de incorporarse, en definitiva, a la vanguardia arquitectónica europea.

UNA CONSTANTE, LA TENDENCIA A LO MONUMENTAL

Sin duda a la hora de hablar del eclecticismo, uno de sus caracteres más destacados es el de su tendencia al *Monumentalismo*, término que según el *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*³⁵ significa “*Afición a las construcciones monumentales*”, siendo *Monumental*.— “*Lo muy excelente y señalado en su línea: un edificio grandioso (...). Estilo grandioso, de amplias concepciones y ejecución acorde*”.

Además los arquitectos tienen tendencia a preferir proyectos de construcción de obras públicas, ya que durante mucho tiempo consideraban la construcción de viviendas como una actividad puramente lucrativa, en cambio lo público les permitía ejercicios más artísticos, más grandiosos. Ya lo decía el arquitecto bilbaino Enrique Epalza “*Las joyas son inseparables de la riqueza y las que mejor brillan en la riqueza de un pueblo son las joyas arquitectónicas, las que entran por los ojos, las primeras que se enseñan a un foráneo, las que dejan en el ánimo impresión menos borrable*”³⁶, en definitiva, las más monumentales, de modo que en referencia a lo mismo es frecuente leer cosas como: “*Con Morales de los Ríos, Aladrén y Echave, la arquitectura monumental moderna hace su aparición en nuestra ciudad, encarnada en tres de sus edificios más hermosos: la actual Casa Consistorial, el Palacio Provincial y la actual catedral del buen Pastor*”³⁷. O “*Creo que con los citados edificios Diputación, Casino, Buen Pastor, puente de Santa Catalina está hecho el recuento de los más principales florones de nuestra ciudad en el desarrollo del Ensanche de 1863*”³⁸. Y es que la condición de monumentalidad requerirá los recursos del “*Grand Art*”, del gran estilo que estaba en el Renacimiento francés o italiano, reinterpretados por modernos arquitectos como el paradigmático Garnier en su reproducida fórmula de la Opera de París, pero también en el Manierismo y en el Barroco, así como en el Rococó. En definitiva, en todos aquellos repertorios de elementos artísticos y reglas composi-

35. CALZADA ECHEVERRÍA, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona. Ediciones del Serbal. 2003. Pág. 499.

36. EPALZA, E. Documentos consultados en el Archivo Municipal de Bilbao. 1901- Sección 5ª-37-14.

37. “El arquitecto Morales de los Ríos, Ducasse, el jardinero, dos artífices del San Sebastián moderno”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. Nº 8 (1960) .

38. DONOSTY, José Mª. “Artífices del Ensanche”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. Nº 17 (1963).

tivas capaces de reproducir los efectos artísticos ligados a la idea de monumento³⁹. Es significativo que cuando nos referimos a los edificios que alojan nuestras tres diputaciones provinciales usamos el término “Palacio”. También se denominó palacio a la sede de Justicia en San Sebastián e incluso a la célebre Sociedad cultural conocida como El Sitio, ubicada en pleno casco viejo bilbaino, le fue otorgado el título de Palacio de La Libertad, recibiendo un tratamiento formal acorde con esta denominación. El “Grand Art” se deja sentir también en edificios como Teatros, Círculos de Bellas Artes, Casinos y Sociedades recreativas, incluso cuando se habla del Mercado de la Brecha se le define como “*uno de los edificios monumentales de carácter urbano más destacado de San Sebastián*”⁴⁰. Sin embargo, en los grandes templos, caso de la catedral del Buen Pastor, la Iglesia de San Ignacio en San Sebastián, la Residencia de los Padres Jesuitas o la llamada Quinta Parroquia en Bilbao, o la rotunda Nueva Catedral de Vitoria, se juzgó como el estilo más acorde, el gótico de los grandes templos y catedrales medievales, de modo que en la publicación que se realiza sobre la Catedral de Vitoria, podemos leer la justificación de cómo para esta joya arquitectónica se debía escoger, como tipo, la planta de la Catedral de Notre Dame de Chartres, para las dimensiones, las más próximas a las de Burgos y Toledo y, una fachada con reminiscencias de Santa Clotilde de París, dando como resultado un aspecto parecido al de San Miguel de Viena⁴¹.

Por otro lado, se puede decir que la condición de monumental se produce allí donde la arquitectura destaca dentro del conjunto del tejido urbano. A veces coincide con un espacio amplio y despejado y en un recinto delimitado o en una exposición aislada. En este caso se encuentran la casi totalidad de nuestros edificios públicos, tanto de los citados por ser quizá los más representativos, pero también se da en otros como la Universidad de Deusto, diversos edificios de Escuelas Públicas (tanto en Bilbao como en San Sebastián), centros de beneficencia como la Misericordia o la Casa Cuna de Bilbao. Esa ubicación destacada, que contribuye a la monumentalidad del edificio, se da igualmente en el Gran Casino de San Sebastián, frente a los Jardines de Alderdi Eder, “*hasta el punto que se hace difícil imaginar que otro edificio pudiera situarse en su emplazamiento privilegiado*”⁴², algo que nuevamente se repite en el caso de la situación del Teatro Arriaga de Bilbao. Gracias a esta monumentalidad algunos edificios ordenan jerárquicamente la forma regular o irregular de un gran espacio público, de modo que el realce visual significa también el realce social. Así podemos leer cosas como

39. SOLÁ MORALES, I. “Los edificios en la ciudad” En: AA.VV. *Arquitectura Teatral en España*. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. MOPU. Madrid. Diciembre 1984- Enero 1985.

40. RODRÍGUEZ SORONDO, M^a del Carmen. *Arquitectura Pública en la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián. Grupo de Camino de Historia Donostiarra. Pág. 81.

41. SERDÁN y AGUIRREGAVIRIA, Eulogio. *Rincones de la Historia Vitoriana*. Vitoria. Imprenta Provincial. 1914. Pág. 6-9.

42. BIDAGOR, P. “Urbanismo y arquitectura de San Sebastián durante el último siglo”. *Revista Arquitectura*. N^o 64. (1947). Pág. 160.

“Echave con su estilo gótico, dotó a la ciudad de un edificio prócer en líneas generales y muy bien dotado (...), la catedral del Buen Pastor es uno de los edificios que, urbanamente considerado, más prestigia a nuestra urbe”⁴³.

La consideración de la condición pública ciudadana, civil, que el edificio tiene y que le convierte en institución, en la representación que la sociedad hace de sí misma y de su propio orden a través de las instituciones expresadas mediante el lenguaje arquitectónico, será otro de los argumentos para esta monumentalidad.

“El Gran Casino de San Sebastián (...) fue desde el primer momento y como institución, la mas importante y trascendente de nuestra capital (...) E levó considerablemente el prestigio de nuestra ciudad (...) y al propio tiempo elevó el tono de la vida social y artística donostiarra (...) proporcionó al veraneante y al forastero un lugar de reunión y de solaz de alto rango. Organizó en su espléndido recinto fiestas de sociedad del máximo rumbo (...). El Gran Casino contribuyó poderosamente a la propaganda de San Sebastián tanto en España como en el extranjero⁴⁴. Pero el acento puede ponerse igualmente en su condición sacra, así lo que se refiere a la citada Catedral de Vitoria: de ella se pretendía nada menos que “Hacer visible en la tierra, por los medios materiales, la obra maestra de la omnipotencia y sabiduría de Dios, es decir la Iglesia santa y la Jerusalén celeste”⁴⁵.

Pero esta condición de monumental, este interés de los arquitectos por realizar arte, no se limita a los edificios que podíamos llamar públicos sino que está igualmente presente en la arquitectura privada.

Una importante carga monumental se observa en gran parte de las residencias unifamiliares de la gran burguesía. Los palacios y palacetes que salpicaron el ensanche bilbaino fueron buena muestra de ello y los escasos ejemplos que nos han quedado, tales como el Palacio de Chávarri, el Palacio de Olábarri en pleno Campo Volantín o la sede actual del Athletic Club de Bilbao, en la Alameda de Mazarredo, lo dejan patente. Pero no fueron sino el anticipo de lo que luego supuso la exclusiva población de Neguri, una población recién creada a orillas del mar donde trasladarían sus residencias las más influyentes y adineradas familias de industriales, propietarios de minas o astilleros, banqueros... Así, a finales del siglo XIX, pero sobre todo a lo largo de las primeras décadas del XX, surgirían auténticas mansiones sobre solares y calles recién trazadas, con construcciones tan representativas como el Palacio Lezama Leguizamón, el palacio Barbier, el Palacio Rosales o la gran propiedad de Artaza en la carretera de la Avanzada. Otras poblaciones cercanas como Las Arenas, Portugaleta o Algorta serán igualmente receptoras de este tipo de construcciones.

43. DONOSTY, José M^a. “Artífices del Ensanche”. Op. Cit.

44. DONOSTY, José M^a. “1887-1924-1967. El Gran Casino de San Sebastián y su época”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. N^o 33-34. Enero-junio (1967).

45. SERDÁN Y AGUIREGAVIRIA, E. ... Op. Cit.

Si continuamos con San Sebastián, tendremos que referirnos, por solo citar el ejemplo más significativo, al Palacio Miramar, propiedad de la Regente M^a Cristina, cuya situación y lenguaje parece responder igualmente a la dignidad de su propietaria. Y si nos desplazamos a Vitoria, algunos de los chalets y residencias de la Avenida Fray Francisco, entre los que citaremos Ajuria Enea, actual sede del Gobierno Vasco, vienen a ilustrar esta afirmación.

Pero es que el afán de monumentalidad se deja sentir igualmente en las viviendas de pisos. Un recorrido por las calles de nuestros ensanches y la contemplación de los edificios que las conforman dejan constancia de esta búsqueda de presencia, de empaque, de monumentalidad, que va tomando mayor importancia a medida que van transcurriendo las décadas y cuando las Ordenanzas de construcción así lo posibilitan. Desde las más sencillas y sobrias en las últimas décadas del XIX, aún influenciadas por el neoclasicismo a otras más exuberantes y barroquizadas, campo de pruebas para los clasicismos, modernismos, nacionalismos o regionalismos. La organización de los mismos responde en su origen a una fórmula palacial, que se conformará de tres partes en cuanto a la altura, el bajo, los pisos nobles (destacando el principal) y el último tratado en ático y limitado por una larga tira del entablamento y la cornisa del tejado.

La historia del inmueble del XIX revela un cuidado constante por preservar los valores de la tradición clásica llevándolos a la estética seriada y a la gran escala. El "Grand Art" será aquí adaptado a las articulaciones de la fachada y a los motivos decorativos, todo perfectamente jerarquizado de la mayor riqueza a lo más despojado. Esta graduación es correlativa a la imagen de la ciudad y tiene como función expresar el status de tal o cual punto preciso, del más importante al menos importante y contribuye al principio de zonificación y de segregación social mencionados.

También en este sentido de lo monumental pueden entenderse las ya citadas plazas mayores. Las comentadas Plaza de Guipúzcoa y Plaza del Buen Pastor en San Sebastián tienen entre otras, esta función y en este sentido es significativo que la Plaza de los Arcos de Bilbao, proyectada a imagen y semejanza de sus homólogas donostiarras, concretamente de la Plaza de Guipúzcoa, fuera criticada y retardada su construcción, además de los motivos ya citados, por considerársela de insuficiente carácter monumental⁴⁶.

Casi a modo de conclusión podría decirse que toda la construcción de este periodo tendía en un grado u otro a la monumentalidad o al menos, que los arquitectos buscaban imprimir a sus edificios esa necesaria y esperada carga artística. No obstante ser un momento en que la sociedad está fuertemente jerarquizada esta monumentalidad compartida, aunque en grados, venía a ser una especie de "democratización" del arte. Desde el edificio más

46. BASURTO FERRO, Nieves. "Plaza de los Arcos, un nuevo proyecto de Plaza mayor para Bilbao". Revista. *KOBIE*. Op. Cit.

humilde al más representativo y principal, todos buscaban una presencia en la ciudad y una presencia digna y artística que el eclecticismo estaba en condiciones de satisfacer de modo que esta cualidad pudo ser una de las causas de su éxito y de la pervivencia de sus fórmulas. Como decíamos, se buscaba con ello una monumentalización de la ciudad, aspecto que es particularmente claro en San Sebastián, donde la imagen artística y monumental de la ciudad se concibe como un reclamo necesario para atraer lo que sería la razón de ser de su propia existencia, el turismo, de modo que es la única de las tres que tiene entre sus presupuestos municipales uno reservado exclusivamente al embellecimiento⁴⁷. Así, arquitectura pública y arquitectura privada mantienen aquí un nivel de calidad equiparable, pero también Bilbao precisa de esa monumentalidad para reflejar el poderío pecuniario al que aludirá Guiard, y lo mismo sucede con Vitoria, cabeza al fin y al cabo de la provincia.

Antes de dejar este apartado sobre lo monumental sería quizá necesario hacer una breve alusión al interés que suscita en estas fechas la conservación y restauración precisamente del patrimonio monumental, aunque es probable que esa atención viniera más motivado por las destrucciones que siguieron a las guerras carlistas que por la conciencia y el aprecio del mismo. El control de la situación estaba en manos de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero lo cierto es que la escasa formación de nuestros arquitectos en este campo hizo que las teorías de Viollet-le-Duc fueran las únicas aceptadas por los profesionales, hasta el punto de que fue este arquitecto francés el inspirador de la teoría y la práctica de la restauración en España durante este siglo XIX⁴⁸. La presencia del arquitecto francés en Madrid, las alusio-

47. "Fue el casino "Kursaal", instalado por iniciativa particular de un empresario francés, con el visto bueno, claro está, de la corporación municipal que a cambio se aseguraba unos sustanciosos ingresos, al reservarse el 15% de la recaudación. De ese 15%, el Ayuntamiento estaba obligado a dedicar la mitad a "embellecer la ciudad" y la otra mitad a obras benéficas. Cumpliendo esa cláusula el Ayuntamiento sufragó en las décadas siguientes, con dinero del Casino, obras como las del Paseo de la Concha, del Paseo Nuevo o de los jardines de Santa Catalina". LUENGO, F. *San Sebastián. La vida cotidiana de una ciudad. De su destrucción a la Ciudad Contemporánea*. (Sus gentes, costumbres, imagen, sociabilidad). Op. Cit. Pág. 68.

"Algunos autores contemporáneos se atrevieron a cuantificar los ingresos generados por el turismo, haciendo unas evaluaciones en los años 1906 y 1915 que se movían en torno a los 20-22 millones de pesetas. ARTOLA, M. (Ed.). *Historia de San Sebastián*. Op. Cit. Pág. 344. Esta cantidad (a modo de dato orientativo) podría suponer del orden de los 18.750 millones de pesetas del año 2002. TORTELLA, G. *El desarrollo de la España Contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. Pág. 367 (Ver Anexos).

48. Las enseñanzas de Viollet-le-Duc fueron ampliamente asumidas y difundidas por la Escuela de Arquitectura, alcanzando incluso pleno reconocimiento oficial cuando en 1868 la Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombra miembro honorario.

En cuanto al criterio defendido por Viollet-le-Duc, en él se sostenía que *en primer lugar restaurar un edificio, no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido jamás ni en un momento dado* y ello venía a ser una patente para que cada arquitecto pudiera imaginar su edificio en un estado ideal sin otros límites que el "estilístico" y el económico. NAVASCUÉS PALACIO, P. "La Restauración Monumental como un proceso histórico: el caso español 1800-1950". En: *Curso de Mecánica y Tecnología de los Edificios Antiguos*. Madrid. COAM. 1987 pág. 285-329.

nes de algunos arquitectos a su figura y la amplia difusión de sus textos entre los profesionales son buena muestra de ello. Siendo un capítulo de nuestra arquitectura escasamente estudiado, resulta difícil valorar el alcance de la política de restauraciones en el País Vasco, pero puede afirmarse que fueron muy abundantes y que afectaron a nuestros principales monumentos. En el caso concreto de Bilbao fue en estas fechas cuando se procedió, en mayor o menor medida, a la reconstrucción y restauración de los más destacados templos de la ciudad. Fue el caso de la reconstrucción de la Catedral de Santiago, de la construcción de la nueva fachada de la Basílica de Begoña, y de intervenciones, menos determinantes, tanto en San Antón como en San Vicente e incluso en San Nicolás. En el caso de Vitoria, también se procedió a la restauración de la torre de la Catedral de Santa María, a la restauración y construcción del pórtico de la Iglesia de San Pedro a la construcción de la torre de San Vicente, así como a la restauración de los espléndidos palacios de la Casa del Cordón y del Palacio Villa Suso en plena Plaza del Machete⁴⁹.

En lo que se refiere a San Sebastián, parece que fue en el curso del siglo XIX cuando se emprenden obras en la Parroquia de San Vicente que se continuarían bien avanzado el siglo siguiente, así como en la Basílica de Santa María⁵⁰.

Todas estas intervenciones coinciden con denuncias por derribo de edificios significativos dentro de los antiguos cascos urbanos, tal es el caso ya citado de Vitoria o de Bilbao⁵¹, donde Delmas se duele de que al mismo tiempo que se están restaurando los viejos templos se de luz verde para la desaparición del viejo puente de San Antón, símbolo y emblema del escudo de la ciudad. “*Si es verdad lo que dice uno de los más insignes historiadores de nuestro tiempo, que los grados de ilustración y riqueza de los pueblos se manifiestan y deben apreciarse por el número y grandiosidad de sus monumentos públicos modernos y por los que han sabido conservar de la antigüedad, a Bilbao, que es nuestra patria y Villa mas importante de las Provincias Bascongadas, este dicho u opinión le coloca por lo más bajo de la escala de la inteligencia y de los recursos pecuniarios*”⁵².

49. Datos tomados de *Vitoria/Gasteiz. Guía de Arquitectura*. Vitoria. COAVN. 1995. Op. Cit. .

50. Datos tomados de *Donostia/San Sebastián. Guía de Arquitectura*. San Sebastián. COAVN. Op. Cit.

51. BEGOÑA AZCÁRRAGA, Ana de. “El arte de los dos últimos siglos”. En: *Historia de una ciudad. Vitoria. II la expansión moderna*. Vitoria. Bankoa. Pág. 114-115.

52. DELMAS, J.E. “Cosas de antaño. El Viejo Puente de San Antón I”. Y “Cosas de antaño. Las Torres II.” Artículos recogidos en una publicación de la Biblioteca Bascongada de Fermín Hernán que se tituló “Cosas de antaño. Capítulos Históricos por Juan Ernesto Delmas”. Tomo I Biografía por Fermín Hernán. Alava, Navarra, Guipúzcoa y Vizcaya. 1896. Tomo V.

TIPOLOGÍAS UTILIZADAS

Al mismo tiempo que se iban creando infraestructuras, como traída de agua (San Sebastián entre 1896 y 99), la instalación de las redes de alcantarillado y saneamiento (se inicia al mismo tiempo que el agua entre 1896-99), la instalación de luz (1895 luz eléctrica en San Sebastián) o incluso teléfono (Bilbao desde 1886), otros nuevos (o actualizados) servicios que requirieron nuestras ciudades fueron ayuntamientos, diputaciones, hospitales, instituciones benéficas, cementerios, centros culturales y de recreo, parroquias y grandes templos así como lavaderos, mercados, estaciones de ferrocarril etc., todos precisaron la creación de una serie de edificios capaces de cumplir las funciones y necesidades específicas, tanto en sus distribuciones interiores como en las exteriores. Según señala Mignot, ya desde el siglo XVIII los arquitectos franceses sitúan el progreso de su arte en el de las distribuciones. Todos los programas, desde los de los hoteles hasta incluso los de las iglesias, son revisados. Jamás se había reflexionado tanto sobre la relación entre espacios y modos de vida, sobre el ritual religioso o sobre la salud de los enfermos. Nunca la arquitectura había sido tan dependiente de los programas. Resultado de este interés y de estas investigaciones será el establecimiento de unas elaboradas tipologías que, ratificadas en buena medida por la Ecole Beaux Arts, se difundirán por toda Europa y llegarán a nuestro país.

No se puede hablar así de una originalidad tipológica ni en lo público ni en lo privado. Es sabido que entre los arquitectos era muy habitual el uso de una bibliografía (libros, revistas nacionales pero sobre todo extranjeras) tanto durante su formación en las Escuelas de Arquitectura (estrechamente relacionadas con la de Beaux Arts de París) como en su etapa profesional. Recordemos que algunos de los arquitectos vascos tienen una relación cercana con el vecino país donde realizan estudios Severino Achúcarro, Antonio Cortázar, o Adolfo Morales de los Ríos⁵³.

De igual manera circulaban con profusión los libros de modelos que servían también de inspiración a arquitectos y maestros de obras, con lo cual los tipos y modelos adoptados se ajustaban con gran facilidad a los tipos y modelos utilizados tanto en el resto de España como en Europa. Parece que el eclecticismo presentó una enorme fascinación por el arquetipo traducido en la Catedral del siglo XIII, la pequeña iglesia parroquial medieval, el casti-

53. "De 1877 a 1892 reside en París en cuya Escuela Nacional de Bellas Artes cursa la carrera de arquitecto. Allí traba conocimiento con los más grandes arquitectos de la época, con el gran Viollet-le-Duc, entre otros, quien oyéndole hablar de arquitectura, hubo de exclamar lleno de asombro: -Mais mon Dieu, vous êtes né architecte! "El arquitecto Morales de los Ríos, Ducasse el jardinero, dos artifices del San Sebastián moderno". Op. Cit.

Sobre A. Cortázar ver MACHIMBARRENA, José. "Necrología del Arquitecto. Antonio Cortazar y Gorria 1823-1884". *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. N°17. (1963).

Sobre S. Achúcarro ver trabajo inédito sobre este arquitecto que se conserva en el COAVN de Bilbao.

llo de la Edad Media, el palacio italiano renacentista o barroco, el ayuntamiento de los Países Bajos. Esta tendencia, que no era nueva en la historia del arte, sí presentó la novedad de la diversidad y a la vez de la libertad para establecer combinaciones.

De la misma manera, se aceptó la utilización de determinados materiales como el hierro o el cristal para un tipo de edificios como estaciones de ferrocarril o mercados.

Programas de distribución de los interiores y la aplicación de determinados estilos para su exterior fueron pues adoptados, lo mismo que se instituyó esa tendencia del eclecticismo, repetidamente destacada, a considerar que cada tipología tenía su estilo o lenguaje decorativo más adecuado.

Así, cundió el ya mencionado modelo palacial urbano de fuerte sabor italiano pero aderezado con elementos franceses –o de otro origen– tanto en la arquitectura pública como en la privada. De volúmenes regulares y distribuciones interiores en los que dominan los grandes ejes y la simetría, destaca, el cuerpo o basamento al que tanto su tratamiento como los materiales empleados infunden un aspecto de solidez. Tendencia a destacar el “piano nobile” o piso principal gracias a la inclusión de una serie de elementos, muchas veces exclusivamente ornamentales, que inciden sobre él y le convierten en elemento jerarquizador del conjunto. A partir de él, y en los pisos superiores, a la menor altura de los mismos viene a sumarse una reducción en el tratamiento decorativo. Potentes cubiertas y a veces también la presencia de atrevidos aleros vienen a rematar el edificio. Es la fórmula para edificios gubernamentales como Ayuntamientos (el de Bilbao), palacios de Justicia (como el de San Sebastián) o Diputaciones (las de Álava⁵⁴, Guipúzcoa y Vizcaya por cierto, tan similar al Palacio de Justicia de Roma 1886-1910, de Giuglielmo Calderini), aunque también es perfectamente aplicable al Banco de Bilbao, el primer banco que se instaló en la ciudad, todavía en un solar del casco viejo, o al Instituto Provincial (hoy sede de la Institución Koldo Mitxelena) y a la Escuela de Artes y Oficios (actual sede de Correos y Telégrafos), ambos en San Sebastián, así como a los teatros principales de ambas ciudades.

El Teatro fue una de las tipologías mejor aceptadas en este siglo XIX hasta el punto de que ninguna población que se preciase podía prescindir de él, No obstante, parece que la aportación española al debate acerca de la concreción de un modelo tipo de teatro fue más bien escasa⁵⁵, así que se asimilaron, como en otros casos, a los modelos foráneos. Para el Teatro Arriaga se optó por un teatro cuyo auditorio seguía al pie de la letra la tradición de los teatros neobarrocos del XIX⁵⁶, y, para su fachada se plagió casi

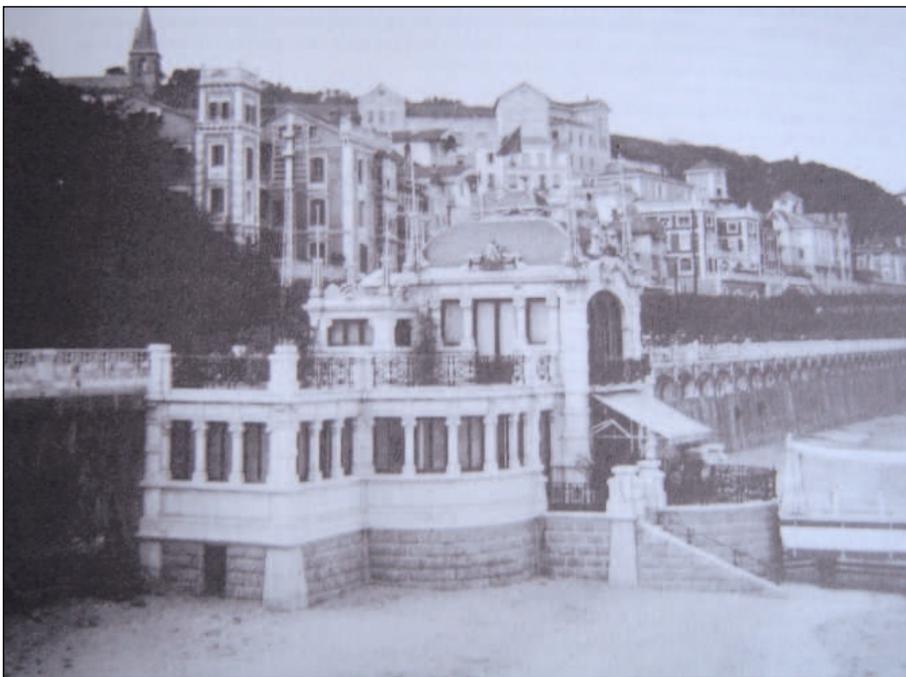
54. El edificio de la Diputación de Álava no se realiza en este momento (sino en 1833) pero su remodelación (en 1858) gracias a añadidos y ampliaciones de corte historicista, buscó sin duda ajustarse más claramente a esta fórmula palacial.

55. SOLÁ MORALES, I. “Arquitectura Teatral”. En: AA.VV. *Arquitectura Teatral en España*. Op. Cit.

56. AA.VV. *Arquitectura Teatral en España*. Op. Cit. Pág. 112.

literalmente la del Teatro de Renaissance de París. Por su parte, el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián adoptó igualmente la tipología entroncada con los modelos europeos, solo que se levantó quince años después, de modo que para su envoltura se eligió un estilo más actualizado, más nacional: el neoplateresco.

Para el Gran Casino de San Sebastián se tuvo como referencia el Casino de Montecarlo⁵⁷, obra de Garnier, tanto para su programa⁵⁸ como para la composición de sus espectaculares fachadas. También es la espectacularidad el efecto buscado por Ramón Cortázar cuando proyecta, en un lenguaje



Caseta Real en Playa de La Concha. San Sebastián.

57. "Los autores del proyecto, Luis Aladrén y Adolfo Morales de los Ríos, fueron dos arquitectos llegados a San Sebastián con motivo del concurso convocado por la construcción del Gran Casino. Para ello y como lo señalan en la Memoria presentada al concurso, visitaron y estudiaron diferentes casinos como los de Montecarlo y Biarritz". RODRÍGUEZ SORONDO, M^a Carmen. *Arquitectura Pública en la ciudad de San Sebastián*. Op. Cit. Pág. 115.

58. GRANDIO, Yazmina. *Urbanismo y Arquitectura Ecléctica en San Sebastián*. San Sebastián. Grupo de Camino de Historia Donostiarra. 1987. Pág. 75.

ya periclitado incluso para la época, la Caseta Real de Baños y el Balneario de la Perla. Sin salir de San Sebastián, y puesto que se ha señalado su vocación festiva y turística, sabemos que en los años 20 contaba con unos 25 hoteles acreditados en la ciudad que encabezaba el “María Cristina” y en cuya cola se situaba el “Olasagasti”⁵⁹. El Hotel M^a Cristina, verdadero buque insignia, reclutó los servicios de un especialista, el arquitecto de origen francés Charles Mewes, autor de hoteles de las cadenas Palace y Ritz (hoteles Ritz de París y de Madrid). Con una situación privilegiada, que comparte con el mencionado teatro Victoria Eugenia a orillas del Urumea, su lenguaje internacional y cosmopolita trata de reforzar la visión moderna de la ciudad. Cuando pocos años más tarde el arquitecto Manuel M^a Smith se encargue de realizar el Hotel Carlton para Bilbao, también situado en lugar principal, no dudará en aplicar ese mismo lenguaje hotelero internacional, esta vez más tendente al barroquismo, pero también solidamente ratificado y aceptado en otras experiencias internacionales.

No vamos a detenernos en cada una de las tipologías adoptadas en nuestras ciudades pero quizá convendría citar algunas destacadas por la calidad de su adaptación, tal fue el caso del Hospital de Basurto⁶⁰. Ya en San Sebastián, José de Goicoa había proyectado su Hospital de S. Antonio Abad por el sistema de pabellones, pero relacionados entre sí por una serie de corredores, E. Epalza, casi 20 años después (en 1895), optaría por el sistema de pabellones totalmente aislados e independientes convenientemente orientados y hábilmente compuestos a base de ladrillo y material cerámico. Una tipología que a decir de Pevsner suponía un signo de autoridad progresista, así como de un arquitecto progresista⁶¹.

Es de destacar también el interés mostrado por algunos arquitectos en el capítulo de la arquitectura escolar, sobre todo en el curso de las primeras décadas del siglo que fue cuando se procedió a la fundación y consolidación de centros educativos, tanto de carácter público como privado. En ese lugar se inscribe los trabajos teóricos de Sáenz de Barés y las obras prácticas de Ricardo Bastida, concretadas en obras como las Escuelas de Félix Serrano, o las de Múgica en la calle Ribera, ambas en Bilbao.

Antes, otros edificios educativos como la Universidades de Deusto⁶² y la Escuela de Ingenieros Industriales, también en Bilbao, habían adopta-

59. DONOSTY, José. “Cara y cruz de los años veinte”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. N^o 61 a 64(1974).

60. GRAJEL, Luis S.; GOTI ITURRIAGA, José L. *Historia del Hospital de Basurto*. Bilbao. 1983.

61. PEVSNER, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona. Gustavo Gili. 1976. Pág. 185.

62. *Universidad de Deusto. Centenario 1886-1887-1986-1987*. Bilbao. Departamento de Publicaciones Universidad de Deusto. 1887.

do igualmente tipologías experimentadas en otras instituciones tanto nacionales como foráneas⁶³.

Como ya se ha mencionado, la combinación hierro y cristal, tal y como sucedió en otros muchos lugares, se asoció a construcciones como mercados y estaciones de ferrocarril. En el apartado de los mercados, en el de la Brecha de Cortázar, en San Sebastián, se utilizó el hierro para la cubierta, dejando las paredes de sillería. Así mismo, el hierro figura en la estructura del desaparecido mercado de abastos de Vitoria, obra de Javier Aguirre y en el que se aplicó el sistema Brondit. Sin embargo fue en Bilbao donde se experimentó con el tipo de pabellones de hierro y cristal a la manera de Les Halles de París, tanto en el antiguo mercado de la Ribera, hoy desaparecido, como en el primitivo mercado del Ensanche también derruido. En lo que se refiere a las estaciones del ferrocarril, para la estación del Norte de San Sebastián se contrató a un ingeniero francés que reprodujo los modelos vigentes en su país en ese momento y la construcción de la marquesina se encomendó a los talleres de Gustave Eiffel.

El hierro también estuvo igualmente presente en la estación de Santander de Bilbao. Ubicada en un complejo desnivel y abierta a modo de gran mirador sobre el Nervión, adoptó una forma a caballo entre la tipología berlina llamada "tipo isla" y los cargueros de las bocas de mina⁶⁴.

Capítulo aparte por su interés y calidad merecerían los puentes, tanto los levantados sobre el Urumea como sobre el Nervión, tanto los de hierro como los de obra.

Bolsa y bancos, almacenes y edificios de oficinas, centros de beneficencia, cementerios... y sobre todo el dilatado capítulo de la arquitectura religiosa demandarían igualmente una más detenida atención, tanto por el interés que suscitan algunos casos concretos como por las relaciones que, como vemos, se establecen respecto a otros ámbitos más próximos o más lejanos, lamentablemente carecemos del espacio necesario para ello.

No obstante sí debemos destacar uno de los apartados sin duda más ricos y más complejos dentro de los tipos y programas desarrollados en la arquitectura de este periodo y que se sitúa en el campo de la arquitectura privada en las dos tipologías básicas: viviendas unifamiliares y viviendas de pisos.

63. La creación de una Escuela de Ingenieros Industriales en pleno corazón del centro industrial más importante de España llevó a sus promotores a poner un especial cuidado en su constitución, de modo que otras escuelas de ingenieros de Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, e incluso Canadá y Estados Unidos fueron consultadas a fin de recabar información en forma de Memorias, folletos descriptivos, programas y reglamentos, en un intento de convertir la Escuela de Ingenieros de Bilbao, "*fábrica de ingenieros y directores de fábricas*" en paradigma de rigor en la enseñanza tecnológica y científica. Memoria relativa al periodo comprendido desde 31 de diciembre de 1902 al 1º octubre de 1904, presentada a la Junta del Patronato por el director D. Enrique Gadea y Villardebó. Barcelona. Imprenta Pedro Ortega. 1905.

64. GARCÍA de la TORRE, B y GARCÍA de la TORRE, F.J. *Guía de Arquitectura*. Bilbao. COAVN. 1993. Pág. 120.



Bilbao, la ría y el puente del Arenal.

La vivienda unifamiliar asumió el modelo de vivienda burguesa europea que había sido el resultado de la hábil hibridación entre las casas de recreo clásicas (casinos y villas italianas) con edificios de tipo rural (casas de campesinos, *cottages*...). De las primeras tomaron la regularidad de las plantas, la amplitud de las distribuciones y determinados aspectos estilísticos, mientras que de las segundas adoptaron ciertos detalles decorativos y determinados materiales.

Así se fueron configurando una serie de modelos aceptados y adaptados a los distintos países europeos. En la difusión de estos modelos fue de vital importancia la distribución de los libros y recopilaciones entre las que destacan los de origen francés e inglés principalmente.

En el siglo XIX las plantas y los volúmenes de esta arquitectura unifamiliar partieron de los modelos clásicos y regulares pero a medida que nos acercamos a la frontera del nuevo siglo la mayor complejidad de la demanda evidenció la limitación de esos tipos, de modo que los programas se enriquecieron lo que irregularizó las formas de las plantas al mismo tiempo que se complicaron sus fachadas. Las fuentes de información se habían ido ampliando en forma de libros, revistas, boletines, folletos de la más variada procedencia que van entrando en los estudios de nuestros arquitectos, al mismo tiempo que se suscriben a las revistas nacionales de arquitectura. Por otro lado, los frecuentes congresos y certámenes nacionales e internacionales, facilitaron la toma de contacto con la problemática y las nuevas tendencias que paulatinamente iban incorporándose a la práctica arquitectónica. Siguiendo con la vivienda unifamiliar, su evolución en el caso concreto de Bilbao puede seguirse de forma clara si arrancamos de las primeras construcciones realizadas en el Campo Volantín (entre aproximadamente 1880 –aunque había construcciones preexistentes– y 1900, continuamos

luego en pleno ensanche, en el barrio de Indauchu (1903-1918), para desembocar en la ya mencionada población de Neguri (1906-192...) y alrededores. En su devenir fue importante la incorporación de modelos ingleses –con su pintoresquismo, su especial sentido de las distribuciones y del confort–, tan caros y conocidos por la burguesía vizcaína como fruto de los frecuentes intercambios comerciales. Dentro de esa influencia inglesa se inscribe igualmente la creación del prestigioso Club de la Bilbaína para el que su arquitecto, Emiliano Amann, se inspiró claramente en los célebres y exclusivos clubs británicos.

En lo que respecta a los edificios de viviendas, el referente se centra, en nuestra opinión, en el modelo francés, o más precisamente en el modelo parisino, al que acompañará en buena manera en su devenir. Si en la década de 1880, incluso más tarde, aún perviven resabios del severo neoclasicismo –sobre todo en viviendas de bajo nivel–, concretado en la regularidad de los volúmenes, la uniformidad en el tratamiento de las plantas y la discreción en lo ornamental, pronto conocerá un amplio desarrollo el tipo haussmanniano que definirá un tipo de edificio claramente jerarquizado y que se conformará en tres partes en cuanto a la altura. El bajo (que puede incluir una planta entresuelo y destinado a usos comerciales), que recibe un tratamiento específico como basamento, los pisos nobles (piso principal y piso medio), que en las construcciones especulativas pueden llegar a 3 (siempre en altura decreciente y tratamiento ornamental diferenciado), y el último tratado en ático y limitado por una larga tira del entablamento o bien por la cornisa del tejado. Sobremonta el conjunto o bien un piso retranqueado que arranca normalmente partir de la primera crujía, o bien un piso bajo cubiertas abierto al exterior en forma de buhardillas. Este modelo, que aunque no es el único tendrá gran éxito y una dilatada permanencia, se complementa con algunas aportaciones plenamente locales como son la escasa ocupación de los bajos por viviendas (en nuestras ciudades salvo raras excepciones se reservan exclusivamente a usos comerciales), a veces la inclusión de fuertes y tradicionales aleros de madera, pero y sobre todo un elemento imprescindible en toda vivienda burguesa que se precie, el mirador, elemento que poco tiene que ver con el *bow-window* francés, fórmula de origen inglés y que aparece tímidamente en París en torno a 1885-90⁶⁵. La disposición de hileras de miradores, a base de madera y cristal, en forma de caja y superpuestos a las fachadas, reforzarán los principales ejes de las mismas, abrirán las estancias más nobles de la casa a la calle y contribuirán a dar esa sensación de orden, de proporción a las composiciones imprimiéndoles, además, un inconfundible pintoresquismo. La presencia de miradores será una constante en las tres ciudades, en las que actuó de elemento de segregación, hasta el punto de que su exclusión delata un nivel del edificio muy por debajo de la media.

65. LOYER, F. *Paris XIXème siècle. L'immeuble et la rue*. Paris. Hazan. 1987. Pág. 389.

Respecto a las distribuciones interiores, son varios los tipos y numerosas las excepciones de modo que es difícil establecer una medida o patrón. Con todo se puede decir que abunda el tipo de inmueble que aloja dos viviendas por planta, divididas por un eje perpendicular a la calle, donde se ubica la escalera. Se observa una tendencia al reagrupamiento de las estancias de recepción en la fachada, mientras que un largo corredor nos lleva, al mismo tiempo que distribuye los dormitorios, a estancias como la cocina, a veces el comedor y los cuartos del servicio. Se puede hablar también de una clara jerarquización dentro de las estancias de la casa, de la más noble (gabinete) a la más sencilla (habitación del servicio), pasando por el comedor, el dormitorio principal, etc. Poco a poco se van incorporando nuevas estancias al tiempo que va variando su ubicación dentro del programa general de la casa.

En principio, siguiendo una tradición tipo palladiana, las plantas tienden a la simetría y a la distribución de los volúmenes equivalentes, no obstante, lo mismo que sucediera con las viviendas unifamiliares, las actualizadas exigencias de los ciudadanos marcadas por la evolución y por la introducción de nuevos adelantos técnicos irán modificando y enriqueciendo considerablemente los esquemas.

Antes de abandonar este apartado y siguiendo con las tipologías de vivienda, tan solo quisiéramos mencionar el hecho de que fue durante este período dominado por el eclecticismo, cuando van concretándose algunas propuestas de viviendas destinadas a la clase trabajadora. Bilbao será la pionera a la hora de adoptar, aunque muy tímidamente, modelos ensayados más ampliamente en otros países europeos. Así, antes de la Ley de Casas Baratas (1911) ya se habían producido experiencias como la barriada del Barrio de la Cruz en las Calzadas de Mallona (1904) o la ciudad jardín de Iralabarri, iniciada en 1907 siguiendo los modelos ingleses y que se puede contar como una de las experiencias más punteras de cuantas se estaban realizando entonces en España.

REPERTORIOS DECORATIVOS Y MATERIALES

Hay algo en lo que parecen ponerse de acuerdo los estudiosos de la arquitectura de este periodo y es sobre la fuerte influencia que ejerció la arquitectura francesa en nuestra arquitectura. Durante su formación, como ya se ha mencionado, los arquitectos y maestros de obras recibieron el influjo de la poderosa Academia Beaux Arts de París y con ciertos años de retraso, otras veces con más rapidez, fueron incorporando sus dictados gracias a los libros y textos, a revistas a congresos, viajes...

Mientras Giner de los Ríos⁶⁶ insistía en el fuerte sabor francés que tenían las construcciones de este momento, otro contemporáneo, Leonardo Rucaba-

66. GINER de los RÍOS, B. *Cincuenta años de Arquitectura Española, II*. Madrid. 1980.

do⁶⁷, a su llegada a Bilbao en 1900 se hacía eco del tributo que hubieron de pagar los viejos colegas al llamado Renacimiento francés que todo lo invadía. Un Renacimiento francés que a decir de L. Hauteceur comienza con “*la admiración por el estilo Luis XIV (que) fue la reacción contra la rocalla. Después que los románticos se fijaran en el estilo Luis XIII, pasaron a fijarse en el estilo del final del XVII. La vuelta al estilo Luis XIV vino favorecido por la apertura del Museo de Versalles. Luego se puso de moda el estilo Luis XV que se llamó también Estilo Pompadour; más tarde, y debido a la admiración que profesaba la Emperatriz Eugenia por María Antonieta, el estilo Luis XVI*”⁶⁸. El llamado estilo de los Luises, en el que se van mezclando influencias de todos los momentos históricos citados, a los que venía a sumarse el influjo del renacimiento italiano, conoció un dilatado periodo de vigencia y culminó durante el llamado Segundo Imperio con Napoleón III y el ya citado barón Haussman a la cabeza de las reformas de París. Fue entonces cuando se completaron las obras del Louvre y cuando se levanta la Opera de París, de modo que en mayor o menor medida gran parte de las construcciones europeas de este momento dejaron sentir este fuerte influjo llegado de esa ciudad.

Pero no solo será el estilo francés con su particular interpretación de los órdenes y motivos clásicos y renacentistas, con esa abundancia y variedad de columnas, capiteles y entablamentos, la única fuente de inspiración, ya que tras asumir el estilo renacentista, vendrían otros como los estilos medievales, el morisco e influencias de la más diversas procedencias traducidas en nuestras construcciones unifamiliares (alpinas, renacimiento italiano, *cottage* inglés, renacimiento flamenco...). A partir de 1900 se van incorporando otras tendencias como el Modernismo o el estilo Secesión. Para pasar, a partir de la primera década de este siglo XX, a introducir lenguajes más locales y más propiamente nacionales, caso del regionalismo neo-vasco o neo-montañés. Pero estos estilos no solo se suceden sino que se yuxtaponen y se mezclan lo que dará lugar a una arquitectura multiforme y ecléctica en la que los elementos se descomponen y se descontextualizan para conformar repertorios diversos que luego se aplican con total libertad en el proyecto. En un edificio de fuerte sabor clasicista podemos encontrar así algún elemento gótico (caso de la fachada de la Universidad de Deusto), mientras que lo morisco se asoma en una fachada de concepción modernista (el Teatro Campos de Bilbao).

De otro lado es clara la importancia que adopta la ornamentación a la hora de determinar la categoría de un edificio hasta el punto de que, en este momento, su ausencia le niega su misma razón de ser. Si no hay ornamentación no hay arte, si no hay arte, no hay arquitectura⁶⁹. El factor artístico,

67. RUCABADO, L. “Una consecuente aclaración”. En: *Arquitectura y Construcción*, año 1916. Págs, 6 y 8.

68. HAUTECOEUR, L. *Histoire de L'Architecture classique 1848-1900*. París. 1957. Pág. VI.

69. Hablando de la creación de la Escuela de Arquitectura, J.A. Gaya Nuño hace alusión precisamente a esto cuando expresa que la actualización de los estudios de Arquitectura desvirtuó la razón de ser del arquitecto “*Todo ello era cierto e inapelable; pero no lo era menos que de este modo se truncaba la vieja tradición de los arquitectos, que, antes que toda otra cosa, se te-* . . .

pues, será la meta de cualquier edificio ecléctico sea cual sea su condición y en este sentido, como señala I. Solá Morales, en el momento de abordar el proyecto, el arquitecto más que plantearse qué estilo ha de emplear, se pone ante la situación de qué decoración elegir. Las fachadas adquieren un gran protagonismo desde el momento en que se convierten en la carta de presentación de un edificio, la envoltura era primordial, los interiores, la funcionalidad, el aprovechamiento de los espacios, pasaba a un segundo plano, de ahí que se asocie eclecticismo con fachadismo.

A pesar de la libertad de que disfrutaban los arquitectos a la hora de elegir sus repertorios, entre los más conscientes hay no obstante una preocupación por estar desarrollando un arte moderno, es decir, un arte adaptado a su tiempo. Perciben que están tomando de prestado a los estilos del pasado, pero conciben esto como un *impasse* como una situación de compromiso “*Antes era el estilo el que se imponía al artista, dirá Viollet-le-Duc, ahora es el artista quien debe descubrir el estilo*”⁷⁰. La frustración ante las dificultades de encontrar ese estilo moderno y los riesgos de no saber medir cantidad, calidad y diversidad de la ornamentación podían llevar al pastiche, a la exageración, transgrediendo principios como medida, decoro, dignidad, buen gusto...tan caros por otro lado a la burguesía. Se da así una situación en la que el retorno nostálgico hacia el pasado coincide con una confianza en el progreso que se manifiesta en la incorporación de nuevos materiales y adelantos técnicos, pero por otro lado se observa un pesimismo acerca de la arquitectura contemporánea, de modo que las críticas y autocríticas se repiten entre los arquitectos extranjeros reflejándose igualmente en las páginas de las revistas de arquitectura nacionales “*(...) el eclecticismo, entendido no como una entidad estilística, sino como una actitud, un modo de hacer y de entender la profesión, era la nota característica de la arquitectura de la época, y siempre entendido como periodo de transición hacia ese estilo propio, original y originariamente español*”⁷¹.

En esa espera, los distintos estilos fueron adaptándose a nuestras construcciones de modo que como ya se ha indicado, el estilo Gran Renacimiento francés, a veces aderezado de una fuerte impronta barroca fue considerado idóneo para la tipología palacial, de tal forma que en un grado u otro nos lo encontramos en los grandes edificios públicos a los que se ha hecho referencia, en fin en todos aquellos que, como ya se mencionó más arriba, reclamaban una fuerte monumentalidad. Claro que también puede estar presente este clasicismo, quizá más comedido, en otros edificios como las escuelas

...

nían y debían ser considerados como artistas. GAYA NUÑO, J.A. *Arte del Siglo XIX*. (ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico. Volumen XI). Madrid. Plus Ultra. 1966. Pág. 155.

70. Citado por MIGNOT, C. *L'architecture au XIXème ...* Pág. 10.

71. HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel. *La búsqueda de la modernidad en la Arquitectura Española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo*. Córdoba. Universidad de Córdoba. 1997. Pág. 14.

de Amara y de Zuloaga, el antiguo Colegio de los Angeles, Colegio de San José, todos en San Sebastián; también en edificios como el actual Instituto Vasco de la Mujer en Vitoria, Escuela de Félix Serrano, de Cervantes y Maestro García Rivero, de Bilbao, la Sociedad Recreativa “El Sitio”... y por supuesto en buen número de viviendas unifamiliares y edificios de viviendas en los ensanches de las tres ciudades.

Como se ha apuntado, los lenguajes medievalistas con predominio del goticismo, se dejan sentir en la práctica totalidad de edificios religiosos; Catedral Nueva de Vitoria, Catedral del Buen Pastor e iglesia de San Ignacio en San Sebastián, la de la Residencia de los Padres Jesuitas y la Quinta Parroquia en Bilbao, pero también en la Iglesia y Convento de los Jesuitas, Convento Siervas de María, Convento de Reparadoras, Iglesia de las Carmelitas en San Sebastián o el Noviciado de las Carmelitas y Monasterio de las Salesas de Vitoria. El cementerio de Derio también presenta una arquitectura cercana a este lenguaje, lo mismo que algunos centros de enseñanza como el de los Padres Escolapios de Bilbao, por solo citar algunos ejemplos. En lo que se refiere a la arquitectura privada, en Bilbao es raro encontrar motivos medievales como decoración de las fachadas, –algún caso aislado como el de la calle Bertendona nº 8–, sin embargo en San Sebastián lo vemos en algunos ejemplos tan representativos como en el Paseo Salamanca nº 2 o nº 7, incluso en la calle Padre Larroca nº 1-3, ya en la avanzada fecha de 1905 y mezclado con sabor modernista. Esta misma combinación goticismo-modernismo solo que notablemente más acentuada se observa en Vitoria, en la Casa Parroquial de Santa María cuya cronología notablemente tardía asciende a 1929.

La arquitectura morisca tuvo una particular aceptación en los edificios de recreo y fue considerada especialmente apta para plazas de toros o establecimientos como cafés (buen ejemplo es el Iruña, de Bilbao), aunque en el mismo Bilbao, en pleno corazón del edificio del Ayuntamiento nos topamos como uno de los salones neo-árabes más espectaculares de cuantos se realizaron en España. Excepcionalmente aparece decoración morisca en la vivienda privada. Sabemos de un pequeño chalet situado en el Campo de Volantín de Bilbao hoy desaparecido, aunque el caso más llamativo se encuentra en el Paseo Fray Francisco de Vitoria, Villa Sofía, una sofisticada y exótica residencia que diseñó el arquitecto Julio Saracibar como habitación propia y en la que no escatimó fantasía a la hora de elegir los más variados elementos ornamentales. En cuanto a viviendas de pisos quizá el caso más representativo se encuentre en Bilbao, en el nº 2 de la calle Ledesma.

Con el paso del siglo comenzó a hacerse más visible la influencia de la arquitectura modernista. Aunque está siendo motivo de estudio, parece que puede adelantarse que en el País Vasco fue un estilo que no conoció un excesivo arraigo, si tenemos además en cuenta que para algunos era sinónimo de “frivolidad” o de exceso ornamental, y tampoco puede hablarse de una modernismo con características locales específicas ya que nos encontramos lejos de las bases culturales, ideológicas, históricas e incluso reli-

giosas que dieron origen al modernismo en Barcelona⁷². Aquí fue asimilado como un estilo más. En cada una de nuestras ciudades del modernismo tuvo, no obstante sus particularidades. Ricardo Bastida, desde su cargo de Arquitecto Municipal en Bilbao y tras su formación como arquitecto en Barcelona, dejó constancia de su paso por dicha ciudad y por las enseñanzas de Domenech i Montaner cuando aborda edificios públicos como la Alhóndiga, los lavaderos (luego mercadillos) de Castañón y San Mamés, el Centro de Desinfecciones y de la Casa de Leche en Urazurrutia. En todos ellos deja traslucir la concepción racionalista del maestro catalán citado, utilizando un lenguaje sobrio en decoración y un hábil empleo de los materiales, ladrillo y cerámica. Por lo demás sabemos de algunos establecimientos industriales con motivos modernistas, pero en el campo de la vivienda privada salvo el chalet plenamente modernista, en la línea decorativa de un Gaudí, realizado por Leonardo Rucabado tras su reciente llegada a Bilbao desde Barcelona, el chalet de Enrique Ocio (desaparecido), o la vivienda de pisos sita en la Alameda de Recalde nº 34, con un revestimiento decorativo obra del decorador Darroguy, los motivos modernistas se salpican por algunas fachadas del Ensanche, aunque su presencia no es relevante.

Tampoco en San Sebastián el modernismo tuvo un marcado papel pero sí fue más frecuente en los edificios de viviendas, si bien se reduce a los motivos decorativos de sus fachadas y sobre todo al de los portales. El modernismo aquí parece influenciarse más en las corrientes francesa, belga, italiana o vienesa que en las catalanas⁷³, aunque a veces se encuentra mixtificado con motivos clasicistas tradicionales que neutralizan su modernidad. Se concentra en edificios de calles como Prim (entre 1900-1910), Sánchez Toca, Paseo de Francia. No parece que cundió sin embargo el modernismo en los edificios públicos e ignoramos si lo hizo en arquitectura industrial, quizá desaparecida como en el caso de Bilbao.

“El Modernismo deja sus muestras, aunque no demasiado abundantes, en Vitoria (...) Vitoria participa de lo que últimamente se viene llamando modernismo periférico y que tiene pocas o ninguna conexión con el modernismo catalán. Si éste, siguiendo a Sambricio, puede considerarse como una arquitectura regional, el vitoriano de ningún modo tiene características regionalistas”. Ana de Begoña sitúa los edificios modernistas más significativos entre

72. Ángel Urrutia establece una especie de grados a la hora de hablar de Modernismo, que dan lugar a una serie de categorías una es la que él llama “*Modernismo ocasional practicado esporádicamente, resentido por el influjo de maestros extranjeros (franceses, belgas, secesionistas vieneses)*, excepcional alguna vez en las diversas trayectorias de sus autores y condenado en gran parte a extinguirse por falta de investigación coherente. Y *Modernismo epitelial, requerido oportunamente dentro de una atmósfera propia del cambio de siglo, diseminado en infinidad de obras dispersas por todas las ciudades españolas y hasta no hace mucho tiempo anónimas la mayoría, que se posa sobre estructuras y esquemas tradicionales, tanto para embellecer fachadas como para aplicarse en detalles interiores, trabajando en su conjunto con una profusión artesanal muy interesante*”. URRUTIA, A. *Arquitectura Española. Siglo XX*. Madrid. Cátedra. 1997. Pág. 45. Quizá entre estas dos acepciones debamos situar buena parte de la producción modernista en el País Vasco.

73. GRANDIO, Yazmina. *Urbanismo y Arquitectura...* Op. Cit. Pág. 64.

aproximadamente 1903, con la casa de J. Saracíbar para Heraclio Fournier en la calle de San Antonio esquina calle Sur, y el edificio del arquitecto Francisco Albiñana para Antonio Bonilla, de 1916⁷⁴.

El Secesionismo se deja sentir tras la celebración en Viena del VIII Congreso Internacional (1908) al que acuden algunos arquitectos vascos, entre ellos el ya citado Leonardo Rucabado, quien a su vuelta dejará en Bilbao dos muestras de su paso por la capital austríaca en un edificio unifamiliar en Indauchu, copia casi literal de una obra de O. Wagner y en otro de viviendas en la Calle Elcano nº 13.

El País Vasco se dejó también invadir por las corrientes nacionalistas que soplaban tanto en Europa como en España. A la crisis por la búsqueda de un estilo moderno se sumó la ya citada necesidad de encontrar un estilo nacional “lejos de los extranjerismos que nos invaden”. Ya la fecha de 1898, con la pérdida de las colonias y la constatación de la decadencia en que estaba sumido el País, desató una crisis que provocó la reacción entre los arquitectos que sentían la necesidad de restablecer la dignidad nacional gracias a un estilo propiamente español. Nuestro Pabellón de la Exposición Universal de París de 1900 encumbró al neoplateresco como un estilo genuino y representativo. Un ejemplo del uso de ese lenguaje se concreta en el citado Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, obra proyectada por Francisco Urcola en 1909 y en la que manifiesta expresamente su deseo de renunciar a la arquitectura foránea identificándose con los postulados de quienes pretendían rescatar una arquitectura más propiamente española⁷⁵.

A partir de 1910 esta corriente regeneradora busca en las arquitecturas regionales la base para una nueva arquitectura. Dos serán las posturas: una que aboga por el estudio en profundidad de estas arquitecturas vernáculas populares y anónimas, a fin de sacar las conclusiones constructivas que de ellas se derivan y reflejarlas luego en una arquitectura sincera, al margen de las manifestaciones grandilocuentes de los estilos históricos; y otros que buscan perpetuar la arquitectura como problema de fachada y que optan por la recuperación de las arquitecturas regionales en las que junto a elementos populares se toman, sobre todo, elementos de la arquitectura palacial que luego se aplican sobre las estructuras modernas. “*El hecho de vestir las necesidades modernas con un ropaje antiguo, constituye ya una evolución*”⁷⁶, dirá L. Rucabado, quien tras abjurar de su etapa anterior se convertirá en auténtico paladín de esta orientación tradicionalista y retrógrada. Regionalismo neo-montañés y regionalismo neo-vasco comenzarán a extenderse por nuestras construcciones, en principio y en particular en las grandes residencias unifamiliares, caso de algunas citadas en Neguri, aunque se dio tam-

74. BEGOÑA AZCÁRRAGA, Ana de. “El arte los dos últimos siglos”. Op. Cit. Pág. 130 y ss.

75. GRANDIO Yazmina. *Urbanismo y Arquitectura...* Op. Cit. Pág. 95.

76. BASURTO, Nieves. *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*. Bilbao. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria. Xarait Ediciones. 1986.

bién en ciertas viviendas de pisos de alto nivel, lo que se observa tanto en Bilbao como en San Sebastián. Sin embargo, en Vitoria la aplicación de estos lenguajes regionales se patentiza también en la arquitectura pública, en el edificio de Correos y Telégrafos firmado por Luis Díaz Tolosana en 1922.

Como decimos, a veces estos repertorios ornamentales responden a un estilo más o menos definido, pero es muy frecuente encontrar los elementos mezclados, de modo que, en ocasiones, resulta difícil establecer una clara filiación. De ahí que podamos insistir sobre el hecho de que el eclecticismo más que una opción estilística era una disposición, una forma de entender la profesión. Una forma de trabajo que posibilitaba ejercicios libres en los que los arquitectos podían elegir entre un gran número de repertorios pero con los que tenían que enfrentarse a nuevos retos como era el cambio de las Ordenanzas, fruto de las nuevas necesidades, el uso del hormigón y otros materiales nuevos o ampliamente perfeccionados, la creciente necesidad de incorporar el ascensor, la presencia del automóvil, en definitiva, asumir la modernidad. Pero este reto, si bien se va perfilando a lo largo de estas dos primeras décadas del siglo XX, se patentizará a partir de 1920.

Se echa de menos un estudio acerca de los materiales y métodos de construcción en este periodo tan rico en producciones. La revolución industrial llevó inevitablemente a la revolución paralela de los métodos de construcción y uno de los aspectos más destacados será la incorporación del hierro. Parece que la preocupación por la nueva tecnología del hierro y su aprovechamiento en la construcción data ya de la época de Isabel II. En principio su aplicación se centra en obras de ingeniería como edificios de carácter industrial así puentes, mercados, estaciones de ferrocarril, aunque también para edificios recreativos tales como circos, frontones, quioscos, plazas de toros... Todos mostrarán sus atrevidas estructuras de hierro que en principio diseñarán ingenieros y arquitectos franceses e ingleses traídos expresamente, y que luego aplicarán los arquitectos vascos en cada una de las provincias con resultados notables. El hierro se incorporará igualmente a la estructura de las viviendas sustituyendo los pilares de madera por los llamados pies de fundición, mientras que el primer suelo del edificio deberá ir en bovedilla. A partir de aproximadamente 1880 se observa, al menos en Bilbao, esta incorporación aunque pervive con estructuras antiguas, sobre todo en las construcciones más humildes. Las Ordenanzas contribuirán a la erradicación de los viejos sistemas con la prohibición de construir entramados de madera en los muros de fachada medianeros y contiguos y cajas de escalera que deberán ser de fábrica.

Pero el Eclecticismo, por su carácter, demandaba unos materiales en consonancia y en este sentido la abundancia de canteras en torno a las tres ciudades facilitó el uso de nobles materiales para las construcciones, lo que se pone de manifiesto en la lectura de las numerosas memorias de los proyectos en las que encontramos piedra arenisca, piedra caliza, mármoles,,, La piedra (muchas veces en forma de sillería) se usará para basamentos, también en cornisas, en forma de modillones y en ciertos elementos decora-

tivos, siempre en consonancia con la calidad de la construcción. Paulatinamente, no obstante y en base al nivel de la construcción, se sustituirá la piedra natural por la piedra artificial.

Es notable también la incorporación del ladrillo, que en Bilbao concretamente adquiere verdadera calidad tanto en edificios públicos como en viviendas de alquiler. En Vitoria, el ladrillo rojo combinado con la piedra empezó a introducirse con la construcción de los nuevos cuarteles, y tuvo una época de florecimiento en los edificios castrenses⁷⁷ (los antiguos cuarteles de Flandes por ejemplo). En San Sebastián no es muy abundante el uso del ladrillo ni en los edificios públicos ni en los privados, quizá porque era considerado un material que se adaptaba peor a la impronta que se pretendía dar a sus edificaciones. Es escaso el uso de material cerámico policromo en las tres capitales si exceptuamos los de carácter modernista, pero abunda la madera en los miradores, a veces con resultados notables, y sobre todo es de destacar la calidad y variedad de los trabajos de hierro en antepechos de ventanas y balcones y a veces en los armazones de los miradores. En cuanto a las cubiertas, abundan las de teja árabe, aunque en los edificios públicos a base de grandes cúpulas, sobre todo en el caso de San Sebastián, así como en algunas residencias, abunda la pizarra. Para los interiores, madera para los suelos y baldosa hidráulica son los materiales más empleados.

En Europa la técnica del hormigón armado fue desarrollándose a lo largo de la última década de 1800. Irradiada desde Francia llegó al País Vasco en 1900 gracias a dos concesiones del sistema Hennebique otorgadas a dos industriales, uno en Bilbao y otro en San Sebastián. Fue precisamente entre 1899 y 1900 cuando se construye el primer edificio en hormigón armado en el País Vasco (incluso el primero en toda España): una fábrica de harinas conocida como La Ceres⁷⁸. A partir de este momento, las experiencias se repetirán, en principio dentro de la edificación pública, la alhóndiga de R. Bastida en 1905, parece una de las primeras construidas enteramente en hormigón) hasta pasar a la edificación privada, lo que no se produce hasta la década de los años 20. Coincidiendo con la incorporación del hormigón en las construcciones privadas⁷⁹ se produjo un fenómeno curioso en San Sebastián y fue la sustitución de los tradicionales miradores de madera por otros nuevos de hormigón, con vuelos y dimensiones mucho mayores, así como la incorporación de los nefastos levantes de una o incluso de dos alturas. Ambos hechos han marcado definitivamente el aspecto de calles y plazas, desfigurando en buena medida el carácter de los ensanches decimonónicos⁸⁰.

77. GARCÍA de AMÉZAGA, A. *Aportación a la Geografía Urbana de Vitoria*. Op. Cit. Pág. 238-239.

78. ROSSELL, J.; CÁRCAMO, J. *Los orígenes del hormigón armado y su introducción en Bizkaia. La fábrica Ceres de Bilbao*. Bilbao. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia. 1994.

79. ENCIO CORTÁZAR, J.M^a. *Evolución urbana donostiarra*. Op. Cit. Pág. 33.

80. ELÓSEGUI AMUNDARAIN, José. M^a. "La renovación del Ensanche Cortázar". *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. N^o27-28. (1965).

TÉCNICOS: ARQUITECTOS Y MAESTROS DE OBRAS

Hasta 1844, fecha de la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid⁸¹, la Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el único organismo oficial capacitado para expedir el título de Arquitecto. A partir de 1871 comenzó a funcionar también la Escuela de Arquitectura de Barcelona, de modo que con el paso del tiempo los arquitectos pudieron formarse en uno u otro lugar. Pedro Navascués señala que el foco más rico del eclecticismo español fue no obstante la Escuela de Madrid, seguida de la Barcelona y añade “*Es difícil definir, por hoy, las diferencias entre una y otra, pues (...) conceptualmente el eclecticismo midió actitudes; no obstante, la óptica formal tiende a contemplar modelos regionales en Barcelona, mientras que en Madrid suelen tener un carácter internacional*”⁸².

En el caso del País Vasco la mayor parte de los arquitectos, cuya nómina va a ser muy nutrida sobre todo en la capital vizcaína y alrededores, tanto los responsables del diseño de los ensanches de las nuevas poblaciones como los ejecutores de los principales edificios públicos y buena parte de los edificios privados, se formaron en Madrid. De los datos que conocemos se desprende que los estudios en Barcelona no comienzan a ser frecuentes sino a partir de 1890⁸³ y los arquitectos que surgen de la nueva Escuela son, al menos en el caso concreto de Bilbao, en buena medida los introductores del modernismo y de los regionalismos arquitectónicos.

Tras finalizar los estudios, encontramos a los arquitectos de vuelta a sus lugares de origen, allí comienzan su andadura profesional, los más afortunados desde los cargos de Arquitecto Municipal o Arquitecto Provincial, situación que no les impide ejercer igualmente para una clientela privada. La mayor parte de estos arquitectos dedicados a la Administración son nacidos en la capitales respectivas o en la provincia, hecho que es más notorio conforme pasa el tiempo⁸⁴. Como decíamos ellos serán los

81. LÓPEZ OTERO, Modesto. “Primer Centenario de la Escuela Superior de Arquitectura. Pasado y porvenir de la enseñanza de la Arquitectura” Discurso leído en la sesión conmemorativa celebrada el día 18 de diciembre de 1944 por el Catedrático y Académico, Sr. Modesto López Otero. *Revista Nacional de Arquitectura*. (1945). Nº 38.

82. NAVASCUÉS PALACIO, P. “Arquitectura”. En: NAVASCUÉS, P; PÉREZ, C.; ARIAS COSSIO, A.Mª. *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid. Alhambra. 1979. pág. 82.

83. Arquitectos como: Gregorio Ibarreche y Ugarte obtiene el título en 1892, Adolfo Gil Lezama en 1897, Leonardo Rucabado Gómez en 1900, Santos Zunzunegui y Echeverría en 1901, Pedro Guimón y Eguiguren en 1902, Ricardo Bastida Bilbao en 1902, Victoriano Echeverría y Zúñiga en 1904... Datos tomados de los Expedientes guardados (1985) en el Archivo del Ministerio de Educación y Ciencia.

84. MAS SERRA, E. *Arquitectos Municipales de Bilbao*. Bilbao. Ayuntamiento de Bilbao. 2001.

ENCIO CORTÁZAR, Juan Mª. “Arquitectos del Ensanche hasta fin de siglo” en “Evolución urbana donostiarra”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. Nº 65 a 68. (1975).

MACHIMBARRENA, José. “Necrología del Arquitecto Antonio Cortázar y Gorriá 1823-1884”. *Boletín de Información Municipal*. San Sebastián. Nº 17. (1963).

responsables del diseño de buena parte de los edificios públicos aunque, cuando se trata de un edificio de particular relevancia, se recurra a la fórmula del concurso público.

La convocatoria de estos certámenes, para cuyo fallo se requería a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, era de ámbito estatal y suponía un acontecimiento de interés para todos los profesionales quienes participaban, siempre ocultos bajo un emblema o un seudónimo que garantizara su anonimato, arquitectos de diversa procedencia y condición. En ocasiones los concursos daban lugar al asentamiento de un arquitecto en la ciudad organizadora, uno de los casos más notables fue quizá el de Luis Aladrén quien, junto a Adolfo Morales de los Ríos, obtendría el proyecto del Gran Casino de San Sebastián tras ganar el Concurso. Poco después, también junto a Morales de los Ríos, conseguiría la reconstrucción de la Diputación de Guipúzcoa y poco más tarde y, ya en solitario, ejecutaría el proyecto del edificio de la Diputación de Vizcaya. Luis Aladrén se convirtió así en uno de los profesionales más reconocidos tanto en San Sebastián como en Bilbao. En ambas ciudades dejaría también obras privadas aunque escasas, dada su prematura muerte.

No obstante en ocasiones la presencia de un arquitecto foráneo vino provocada por el prestigio que ostentaba, es el caso del Marqués de Cubas, autor del proyecto de la Universidad de Deusto y del romántico Castillo de Butrón, también pudo pesar la fama en la elección de Javier de Luque, quien junto al también prestigioso Julián de Apraiz resolverán la nueva Catedral de Vitoria. El reconocimiento profesional, o a veces también el capricho, pueden requerir la presencia de arquitectos extranjeros en nuestras ciudades, tal fue el caso de Charles Meuwe, arquitecto de origen francés y como ya se ha comentado “famoso” por sus hoteles, de Selden Wornum, arquitecto de Londres especialista en residencias aristocráticas en la vecina Biarritz, o de Paul Hankar, requerido por Victor Chávarri para engarzar en pleno corazón del



Palacio de la Diputación de Vizcaya. Bilbao. (Luis Aladrén 1900).



Catedral Nueva de Vitoria
(Julián Apraiz y Javier Luque
1907-1914).

ensanche bilbaíno una muestra del pintoresco Renacimiento bruselés. Claro que en ninguno de los casos tenemos constancia de la presencia física del técnico, ya que la dirección de sus obras, fue encomendada a algún arquitecto local⁸⁵.

Un hecho llama la atención y es el escaso intercambio de profesionales dentro del País vasco. Lo cierto es que cada uno tendió a circunscribirse a su estricto territorio y exceptuando el caso de los arquitectos vitorianos Martín Saracíbar y Julio Saracíbar, el primero trabajando en San Sebastián para el proyecto del Ensanche y su hijo desde el cargo de arquitecto municipal de Bilbao desde 1877, es raro encontrar esa permuta entre técnicos. Entre las escasas noticias que tenemos en este sentido está el proyecto del Convento de Las Salesas de Vitoria, realizado por el guipuzcoano Cristóbal Lecumberri y cuyos planos reformó y dirigió Fausto Iñiguez de Betolaza⁸⁶. Por su parte, en el famoso concurso del Puente de María Cristina⁸⁷ entraron en concurso los arquitectos e ingenieros Miguel Otamendi y Vicente Machimbarrena o Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, por cierto nombres que asociamos igualmente a concursos de puentes bilbainos. pero lo más curioso es que el jurado estuviera compuesto por una más que nutrida representación vizcaína, así los ingenieros Evaristo Churruca, Pablo Alzola, Enrique Gadea, Recaredo de Uhagón y Marcelo Sarasola. Por cierto, finalmente sería el ingeniero

85. En el caso del Hotel M^a Cristina las obras fueron dirigidas por Francisco Urcola, como sabemos autor del Teatro Victoria Eugenia que se estaba realizando más o menos al mismo tiempo. En el caso del Palacio Miramar las Obras le fueron encomendadas a Goicoa y en cuanto a Bilbao, parece que el arquitecto Atanasio Anduiza, emparentado con el propietario de la finca, fue finalmente quien dirigió las obras de construcción del palacete de la Plaza Elíptica.

86. COLA GOTI, José. *Guía de Vitoria*. Vitoria. Imprenta de los Hijos de Iturbe. 1901. Pág. 31.

87. BENGOCHEA, J. "Los puentes de Donostia". *Euskal-Erria. Revista Vascongada*. N^o 1177. (30 de mayo 1917).

madrileño José Eugenio Ribera, junto al arquitecto Julio M. Zapata quien se haría con el proyecto de este puente monumental que se inauguraría en 1905. Tiempo después, en los años 20, volvemos a encontrarnos a Ribera junto a ¿su hermano o hijo? el ingeniero J. Emilio Ribera proponiendo el que sería el primer plan de Metro para Bilbao⁸⁸. Volviendo a San Sebastián, hacia 1917 el arquitecto bilbaíno Pedro Guimón plantearía un proyecto para la ordenación de las villas de Ondarreta.

De cualquier forma, lo que si parecieron compartir, al menos las dos grandes ciudades, fue la lucha de intereses que se desató entre los arquitectos y maestros de obras y que fue haciéndose más y más enconada a medida que discurrían las décadas. Los Maestros de Obras eran técnicos de titulación media que podían obtener su titulación tanto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid como en escuelas provinciales dependientes de aquella, como las de Sevilla, Valencia o Valladolid. Fue en esta última, la Escuela de la Purísima Concepción de Valladolid la que, junto a Madrid, donde se formaron buena parte de estudiantes vascos, muy probablemente atraídos por la proximidad geográfica.

Las atribuciones de ambos eran, en principio, diferentes, ya que si bien los arquitectos podían intervenir en cualquier tipo de construcción, los maestros de obras tenían que ceñirse a los encargos privados pues no podían intervenir en las obras públicas sino en calidad de segundo director. En los primeros momentos, mientras los ensanches crecían de forma acelerada y el volumen de trabajo se acumulaba, la labor de estos maestros de obras fue aceptada incluso por los arquitectos, de hecho el porcentaje de edificios de los ensanches de las tres ciudades atribuibles a estos técnicos medios es realmente notable. Sin embargo, las cada vez más nutridas promociones de arquitectos fueron desplazándoles, al mismo tiempo que emprendían una denodada lucha desde todos los frentes, corporativo, político, legislativo... en vistas a frenar la actividad de sus rivales.

La titulación de maestros de obras fue definitivamente abolida en 1871, pero se daba la circunstancia de que algunos maestros de obras, instalados desde años atrás, como era el caso de Daniel Escondrillas, Domingo Fort y Pedro Peláez en Bilbao⁸⁹, o José Galo Aguirresarobe, José E. Escoriaza Domingo Eceiza en San Sebastián,⁹⁰ o Pantaleón Iradier y Juan Antonio Garayzabal en Vitoria, habían alcanzado un reconocimiento profesional y una clientela sobresalientes lo que provocaba el rechazo de los nuevos y los vie-

88. BASURTO FERRO, N.; RODRÍGUEZ ESCUDERO, P.; VELILLA IRIONDO, J. "Anticipando el futuro: el Metro de 1920". En: *El Bilbao que pudo ser. Proyectos para una ciudad 1800-1940*. Bilbao. Diputación Foral de Bizkaia. 1999.

89. BASURTO FERRO, Nieves. *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*. Bilbao. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia. 1999.

90. MARTÍN RAMOS, Ángel. "Labor de arquitectos y maestros de obras en los inicios del ensanche donostiarra". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. Nº 21. (2002). Pág. 345-360.

jos arquitectos que veían vulnerados sus derechos y, lo que es peor, su campo de actividad, máxime cuando los encargos comienzan a escasear. Paulatinamente asistiremos a la desaparición (bien por cuestiones de edad, bien por traslado) de los viejos maestros de obras y al desplazamiento de los más nuevos hacia las poblaciones periféricas. No obstante, con el paso del tiempo también el cargo de arquitecto municipal y las obras en poblaciones como Ondárroa, Plencia, Baracaldo, Tolosa, ...serán igualmente requeridos y apetecidos por los arquitectos, desalojando de nuevo a los técnicos medios. La profesión entró así en una vía muerta y aunque no dejaron de trabajar hasta su literal extinción, su labor se vio cada vez más limitada.

Se ha hecho referencia más arriba al papel desempeñado por los foros, certámenes, congresos y sobre todo también por las publicaciones como vehículos de información acerca de cuanto estaba aconteciendo en el campo de la arquitectura tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. En el campo de la teoría o de la reflexión escrita se echa no obstante de menos una mayor participación por parte de nuestros técnicos locales. Los escritos sobre arquitectura en este periodo son más bien escasos, si exceptuamos alguna Memoria, algún artículo aislado en la Prensa local, quizá la excepción esté en el varias veces citado arquitecto Leonardo Rucabado, quien dejó clara constancia de su visión de la arquitectura y del papel que debía jugar en varios foros y en artículos de ámbito nacional, pero sobre todo en aquella polémica ponencia presentada precisamente en el VI Congreso Nacional de Arquitectura celebrado en San Sebastián en 1915 “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional”⁹¹. Habrá que esperar a los años 20 para que se impulse esta faceta crítica entre los arquitectos y entre los estudiosos de la arquitectura coincidiendo con la aparición de la que parece ser la primera revista del País Vasco dedicada exclusivamente a los temas de la arquitectura y la construcción, que se inició bajo el título *La Construcción y las Artes Decorativas* y a la que luego sucedería *Propiedad y Construcción*⁹².

91. La ponencia se presentó en San Sebastián en 1915 aunque fue redactada en 1914 pues el Congreso se retrasó un año a causa de I Guerra Europea, y se publicó en la Revista *Arte Español*. Noviembre. (1915).

92. La revista a que se hace referencia comenzó a publicarse en 1922 (el primer número del que tenemos conocimiento es el nº 5 con fecha 15 de septiembre, por lo que el nº 1 puede datar del 15 de junio de ese año de 1922) con el título *La Construcción y las Artes Decorativas*. Revista quincenal Técnico –Informativa de Arquitectura, Ingeniería y Artes Decorativas. La dirección corrió a cargo del crítico Damián Roda y la Dirección Técnica del arquitecto Pedro Guimón. El último número del que tenemos constancia bajo esta denominación es el del 31 de julio de 1923, Año II, nº 26. A partir de 1924 (el primer número que conocemos es el que figura como Año III, 31 de marzo, nº 14) surge la revista que parece ser en algunos aspectos sucesora de la anterior y que pasa a denominarse *Propiedad y Construcción*. Revista Mensual Técnico-Administrativa. Órgano de la Cámara Oficial de la Propiedad de Bilbao. Director: Enrique Landáburu, (que ya no es arquitecto), con una Junta de Gobierno y un Pleno de Vocales (entre los que tampoco figuran nombres de arquitectos). La revista sufrirá algunos cambios en su presentación en el curso de su historia y continuará hasta diciembre de 1934; el último número del que tenemos constancia es Año XII, 31 de diciembre [1934], nº 142.