

NOTAS SOBRE LA ARQUITECTURA BILBAINA DEL XIX

JUAN DANIEL FULLAONDO



El arquitecto José Luis Oriol Urigüen

La revista ARQUITECTURA viene dedicando atención preferente a la obra de los grandes arquitectos que nos han precedido y ha tenido especial cuidado que los estudios que a ellos se referían fueran redactados por jóvenes arquitectos, estableciendo, de esta manera, el nexo, la trabazón y el enlace entre, diremos con todo respeto, viejos y jóvenes. Así han aparecido trabajos sobre el arquitecto valenciano Mora, el murciano Cerdán, el bilbaíno Zuazo, el navarro Eusa, el gallego Palacio, el madrileño Ayuso que han sido escritos por Fullaondo, Mangada, Inza, Amezcua. Incorporando además, como es obligado en una revista de la capital de España, las eminentes figuras de todo el país.

En esta revisión de nuestros recientes y grandes antepasados traemos hoy la obra, pequeña en volumen, pero grande en calidad, de don José Luis Oriol a quien, desde estas páginas, enviamos nuestro más admirativo y cordial saludo.

Probablemente el decano de los arquitectos existentes hoy día en España es José Luis Oriol Urigüen, nacido en Bilbao en 1877. Este hecho, aun simplemente localizado en el plano de la atención a la curiosidad informativa, podría inducir hacia una cierta consideración de su trayectoria profesional. La amplísima gestión de José Luis Oriol, sobradamente conocida en el plano de sus realizaciones financieras, es totalmente desconocida a nivel arquitectónico. Con motivo de una serie de estudios sobre la arquitectura vizcaína, tuve ocasión, un poco de la mano de su nieto, el arquitecto Miguel Oriol Ibarra, de tomar contacto con el puñado de realizaciones y proyectos que constituyen su desconocida y críticamente ignorada gestión arquitectónica. El nivel allí demostrado, su actitud profesional, tan concomitante y emanada de los arrogantes criterios "fin-de-siècle", las tonalidades psicológicas con que queda revestido el ademán estilístico de la naciente plutocracia bilbaína, etcétera, han hecho que nos decidamos a presentar un testimonio de su trayectoria, tan significativo de la controvertida herencia espiritual de los criterios decimonónicos.

En primer lugar, su situación cronológica. Coetáneos suyos serán los arquitectos, Rucabado, Florez, J. Martorell, E.M. Balcells, el poeta Villaespesa, los pintores Dufy y Van Dongen. Un año antes habían nacido Antonio Palacios, Julio González, Manuel de Falla, Vlamink y Van der Leek, Graham Bell inventaba el teléfono, Eiffel construía el Mercado de París, Pérez Galdós escribía Doña Perfecta, morían Ildefonso Cerdá y Jorge Sand, Víctor Hugo publicaba la "Leyenda de los Siglos", se fundaba la Institución Libre de Enseñanza, etcétera. Al año siguiente nacería Malevitch y Marinetti, Edison inventaba el fonógrafo, Gaudí terminaba sus estudios, etcétera.

He aquí, muy brevemente expuestos, algunos datos contemporáneos de su nacimiento, que precisan el encuadre cronológico de lo que habría de ser la adolescencia y juventud de Oriol en el seno de la agonía decimonónica.

El siglo XIX español es, en líneas generales, uno de los períodos menos y peor estudiados de toda nuestra historiografía. Merecerá la pena, a fin de realizar una más adecuada inscripción cultural de nuestro arquitecto, que nos detengamos con calma en su análisis, matizando esa referencia al enclave bilbaíno en el que se desarrollará su personalidad.

Esta amplia digresión historiográfica permitirá efectuar, espero que con total eficacia crítica, la valoración referencial del patrimonio cultural, social y tradicional sobre el que Oriol habrá de constituir uno de sus finos episodios.

Mis disculpas por la extensión, pero realmente se ha hablado con tanta

alegría de la situación decimonónica que creo es necesario intentar explicarla con un poco de calma.

Comencemos por el principio.

EL PROBLEMA CRÍTICO DE LA GENERACION ROMANTICA

El análisis, aunque, como en este caso, sea muy somero, de los nombres, cronológicamente situados en la primera mitad del siglo XIX, no deja de ofrecer grandes dificultades. Es curioso que el período que puede mediar entre 1800 y 1850, sea uno de los menos estudiados de la biología arquitectónica española. Los textos, abundantes hasta el final del XVIII, a través de esa brillante coda, de los arquitectos borbónicos, los Ribera, Sabatini, Sachetti, Juvara y, especialmente, las dos figuras cumbres de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, debilitan sus afanes tras la muerte de este último en 1811, fecha esta que, prácticamente, viene a ser la única reseñada de este período. Luego, tras alguna mención al eclecticismo, volverán a recobrar su marcha, con el fenómeno del modernismo catalán, Gaudí, Domenech y Muntaner, etcétera. Pero sobre el período intermedio, nada o casi nada. Los motivos de esta situación lagunar, son, probablemente, complejos. Unos, más objetivos, referentes a los efectos, primero de la Guerra de la Independencia y, después, al agitado panorama político del XIX en general, que quizás impidió, especialmente en su primera mitad, una actuación edilicia de niveles operativos importantes.

Otros, culturales, dada la difícil instalación de este período, en esa zona culturalmente agónica, a las puertas de una nueva conmoción integral que no tenía paralelo desde el Renacimiento. Los períodos epigonales son, generalmente, complicados y, digamos, inoportunos críticamente. Lo más cómodo es ignorarlos.

Y, por último, los que pudiéramos considerar como derivados de la eterna existencia de dos escuelas críticas e historiográficas. Una, excesivamente encaminada al estudio de la tradición moderna y, otra, para quien el interés se centra exclusivamente en los valores del pasado. Para los primeros, el punto de partida serán los medievalismos del XIX, la Revolución Industrial, la gran ingeniería naciente, etcétera. El neoclasicismo romántico queda excluido lógicamente. Es, desde este punto de vista, el estertor de la reacción antes de la aurora. Para la mentalidad opuesta, canalizada hacia un nostálgico arcaísmo psicológico el presente es un horror, la conciencia moderna una brutal deserción de

todo contenido trascendente y el interés historiográfico, termina con la figura de Juan de Villanueva. Sus sucesores iniciaron una decadencia que terminó aplastada con las brutales hecatombes de la Revolución Industrial. El secreto se había perdido, la belleza había huído para siempre de la gestión arquitectónica, todo estaba terminado, la historia de la construcción sucedió a la historia de la arquitectura. En medio, claro, ignorados por unos y por otros quedan este puñado de poetas del romanticismo. Ambas posturas son, como es lógico, equivocadas.

Las aberraciones de la segunda, son tan evidentes, (pero más extendidas de lo que parece. Bastaría releer muchas conferencias pronunciadas en la España en los años 40, para comprender la increíble pervivencia de esta conciencia arcaista) que no hace falta argumentar sobre ella.

La primera, aparentemente más razonable —“estudiamos una determinada conciencia surgida a mediados del XIX. Este es nuestro punto de partida. Los periodos precedentes corresponden a una suerte distinta y precedente de la mentalización espiritual” — más sutil, peca de sectarismo y superficialidad. Si es cierto, que en la necesidad de fijar unos puntos de partida, es indudable que el proceso de la tradición moderna comienza a acelerarse en el período medievalista y que, indudablemente, hay un cambio de tercio cultural que establecerá actitudes espirituales radicalmente diversas entre la herencia del Renacimiento con la conformada en el hombre contemporáneo, también lo es que algunas vetas sintomáticas de esta nueva vitalidad pueden rastrearse más allá. También lo es que el Romanticismo es uno de los puntos de apoyo para este nuevo panorama en formación. Nadie puede dudar que las Revoluciones Burguesas, o más concretamente aún la Revolución Francesa, la doctrina liberal, entendida política, social y económicamente, son datos fundamentales para este desarrollo. Es difícil de creer, que los arquitectos inmersos en este panorama, no transcribieran algunas de las coordenadas de este nivel ciudadano y cultural. Parece, por lo tanto, justificado hablar, en estas notas sobre los orígenes de la tradición moderna, de los tan maltratados arquitectos de la era romántica.

LOS ORIGENES: JUAN DE VILLANUEVA

Podríamos dividir a los arquitectos del XIX bilbaíno en dos apartados: la generación inicial, que llamamos Romántica y la posterior que denominamos del Ensanche. Ambas participarán, de alguna forma, del aliento y de la herencia romántica.

Vamos a proceder al análisis de esta primera promoción, con algunas consideraciones sobre el panorama español de la época.

Tras el despliegue barroco de los Churriguerras y Pedro de Ribera, el panorama de la Corte quedará prendido de una serie de grandes arquitectos extranjeros: Juvara, discípulo de Carlo Fontana, el tracista del Colegio de Loyola, Juan Bautista Sachetti, arquitecto municipal de Madrid, que dirigió el Palacio Real de 1738 a 1764, Francisco Carlier (iglesia de El Pardo, iglesia de los Premonstratenses, las Salesas Reales...), Giacomo Bonavia (iglesia de los Santos Justo y Pastor) y, especialmente, Federico Sabatini (1722-1797), protegido de Carlos III, a quien Madrid debe grandes aspectos de su fisonomía, autor de las tumbas de Fernando VI y su esposa en las Salesas Reales, la puerta de San Vicente (1775), Convento de San Pascual de Aranjuez (1765-1770), la Aduana de Madrid (actual Ministerio de Hacienda), el Hospital General, la gran escalera del Palacio de Oriente, la fachada de S. Francisco el Grande, en la dirección de cuyas obras sucedió, en 1776, a Antonio Plo, la Puerta de Alcalá (1778)...

La segunda mitad del siglo verá la sucesión de dos de los más grandes arquitectos surgidos en España. Ventura Rodríguez (1717-1785) y Juan de Villanueva (1739-1811). No es este el momento de detenernos en estas fascinantes figuras. Ambas alcanzaron sucesivamente todos los objetivos que un arquitecto podía pretender en la sociedad de su tiempo. A la muerte de Rodríguez, Villanueva ascendió a la valoración oficial de primera e indiscutida figura de la arquitectura del reino, calificación que nadie le disputará hasta su muerte.

El esquema más simple, para mentalizar esta sucesión espiritual, suele centrarse en la definitiva sustitución de la agonía conciencia barroca de Sabatini y Rodríguez por el naciente neoclasicismo de Juan de

Villanueva. Pero la figura de Villanueva, como se demuestra en el extraordinario trabajo de Fernando Chueca y Carlos de Miguel, está sujeta a valoraciones más sutiles. La caracterización más rotunda se centrará en su más amplia caracterización de poeta romántico. Luego nos detendremos, con más extensión, en el análisis de este fenómeno cultural, pero interesa destacar, ya desde ahora, cómo este arquitecto, como todos los grandes creadores de su tiempo, queda inscrito, dentro de su figurativismo neoclásico, en la más amplia constelación del movimiento romántico...

La corroboración de esta adscripción sentimental de Juan de Villanueva, podrá plantearse a través de un caudal de consideraciones, desde sus mismos orígenes de jovencísimo pensionado en Roma, en donde su atención quedará fijada, antes que en la reconsideración de los modelos renacentistas, en el análisis exhaustivo y apasionado de la ruinas romanas, un gesto profesional que habrá de marcar toda su trayectoria. La consideración de las ruinas es aquí polivalente: por un lado, el gesto arquetípico de la sintomatología arcaista del romanticismo del mirar hacia atrás, hacia el más remoto pasado, al que se entiende, nostálgicamente, como portadora de unos valores esenciales y desaparecidos, unos valores cuyo rescate y reactualización es fundamental para la agilización de la precaria biología del presente. Por otro, su carga “pintoresca”, su mensaje sentimental de testimonio de la muerte y la desolación, su carácter poético de vestigios de un naufragio espiritual, con todo su connatural poder de evocación y recreación, quizás con un inconsciente anhelo, alternativamente autodestructivo y fecundador, masoquista y estimulante, aparecerá el aspecto insólito, el rostro insólito de aquello que no estaba previsto dentro de la original trama totalizadora, algo como una nueva y extraña realidad prendida de las infinitas posibilidades que el descoyuntamiento imprime al ser originario, a través del cual, una nueva y distinta atmósfera potencialmente existente, pero sin manifestarse en la estructura originaria, comienza a apoderarse de la organización espacial.

Y, por último, la posibilidad analítica del estudio, siempre necesario, por las vías de la razón, en el método de la disección. Esta visión analítica del ser arquitectónico, se integrará en Villanueva, dentro de una órbita más general, la de su racionalismo arquitectónico. Si, como es sabido, la lección del barroco significaba reintegración, discurso continuo, flujo unitario, el testimonio alternante de los más preclaros testimonios del neoclasicismo tenderá a una lección opuesta, definición canónica, expresión precisa de los límites de cada entidad, discurso articulado, afirmación exacta del elemento aislado. Cuando Chueca y Carlos de Miguel, nos dicen que “el Museo del Prado será la lección de las ruinas. Hay en su belleza, algo de descoyuntado y violento, algo de esa plástica abstracta y pura de los elementos aislados...”, o que en el juego de luces y sombras, Villanueva intenta “...buscar que las masas de los edificios, por sus salientes relativos, produzcan efectos de luz propios para seducir la vista... Este deseo de buscar contrastes y juegos de luz y sombras, era muy de aquellos años de Villanueva...”, están hablando de la exigencia de definición precisa de cada plano, de cada superficie, de cada volumen, de cada entidad, tan connatural al pathos de los movimientos racionalistas.

Hemos hablado de las ruinas y podríamos hablar también de sus concomitancias en Etienne Louis Boullée (1728-1796) o el arquitecto de Luis XVI, Ledoux, (a través de sus respectivos escritos, “Essai sur l'art” y “L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation”) arquitectos románticos donde los haya, podríamos hablar de su coincidencia en Piranesi y la publicación de su *Antichità Romane*, durante la estancia de Villanueva en Roma, podríamos recordar la sensibilidad de sus apuntes romanos, incluso el extraño y desconocido expediente de su exótico Kiosko en el estanque de los Peces del Jardín del Príncipe de Aranjuez. (Hacia 1790. Este hecho podría ilustrar algo de la prelación con que el testimonio de los exotismos neo-medievalismo se plantean en Europa de la mano de la desenvoltura gráfica del rococó...)...

Todos estos atisbos no hacen sino incidir en las componentes románticas de su temperamento. Pasemos ahora al tema que nos ocupa: Villanueva, indiscutido e indiscutible dejó una serie de grandes continuadores de su escuela: sus predilectos, Isidro González Velázquez, (que le sucedió en su puesto del Real servicio, Arquitecto Mayor de Fernando VII), Antonio López Aguado (Arquitecto y Maestro Mayor de

la Villa, Director de la Academia), Ignacio Haan, Juan Pedro Arnal (Palacio de Buenavista, actual Ministerio del Ejército) Juan Antonio Cuervo, Custodio Teodoro Moreno, Francisco Javier Mariategui, Pedro Zengotita Bengoa y, especialmente, la personalidad más importante y dotada de todos ellos, Silvestre Pérez.

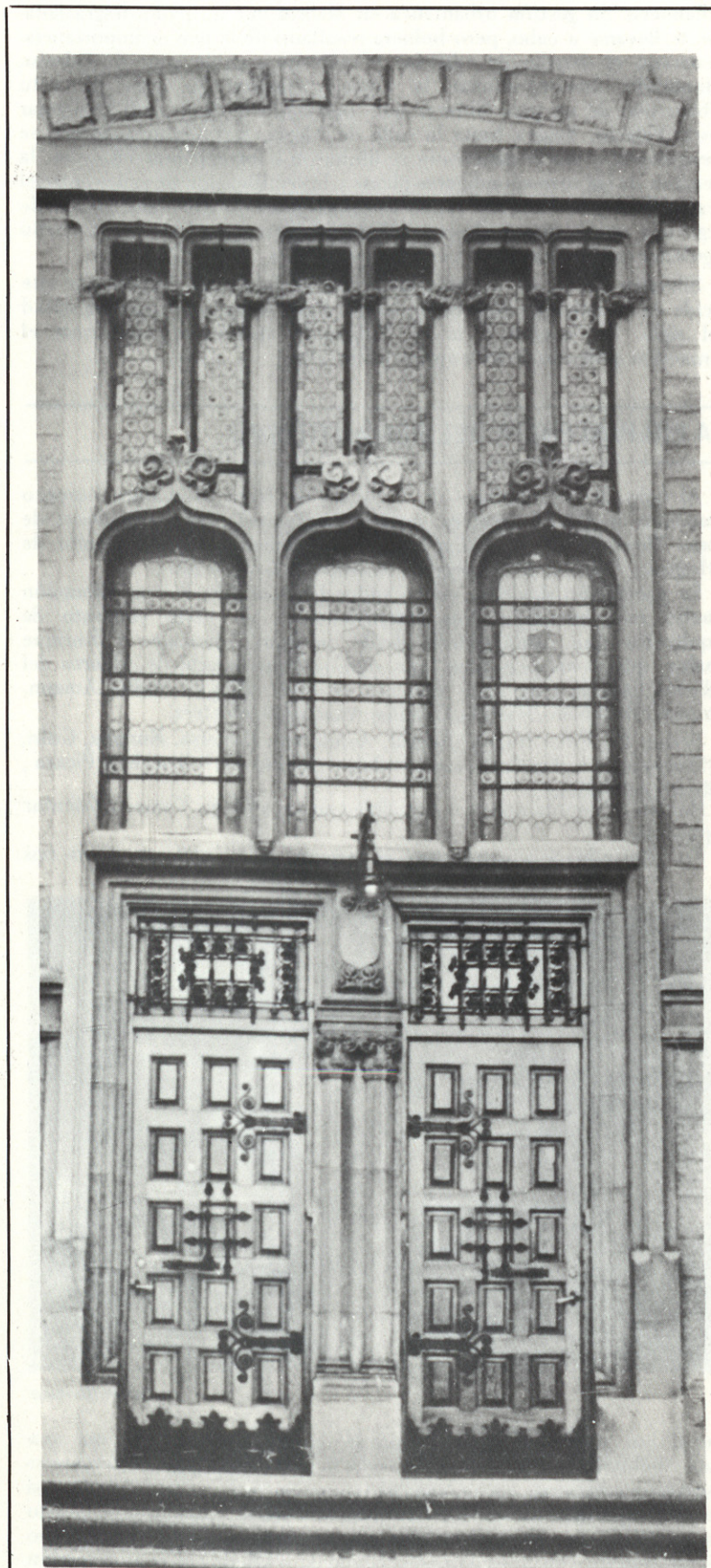
SILVESTRE PEREZ, ADELANTADO DEL ROMANTICISMO EN EL PAIS VASCO

Nos hemos detenido algo en la mención a Villanueva, por considerar que, realmente, marca la trayectoria que, con mayor o menor fortuna, seguirán todos los arquitectos de su época, incluida, como es lógico, la generación romántica de Bilbao. Un análisis de la situación que no toma en cuenta el papel de Villanueva, convierte a este período en algo totalmente indescifrable. Y, también, lo hemos hecho en orden a presentar la figura de su más ilustre continuador, Silvestre Pérez, tan vinculado al proceso arquitectónico de las Provincias Vascongadas en los primeros años del XIX. Pérez es, lógicamente, la figura señera de la época, no sólo en Bilbao, sino en todo el panorama nacional. Arquitecto, truncado en sus auténticas posibilidades operativas por el agitado clima político de la época, desgraciadamente, no cuenta, hasta el momento, con estudios críticos e historiográficos adecuados a la categoría de su poder creador. Nacido en Epila, provincia de Zaragoza, en 1767, comenzó sus estudios de arquitectura en la Academia en 1784, obteniendo ya durante su primer año de estudios el primer premio. Fue discípulo de Ventura Rodríguez (a quien se presentó, todavía siendo adolescente, con unos planos del Pilar que había levantado antes de su desplazamiento a Madrid). Fallecido el gran maestro barroco, Pérez, aunque nunca fue alumno directo de Juan de Villanueva, reaccionó al cambio de conciencia cultural que éste encarnaba y, de hecho, se convirtió en su seguidor más prendido de provocación creadora. En 1787, ya en la primera clase, los premios primero y segundo correspondieron respectivamente a López Aguado y Silvestre Pérez. En 1789 obtuvo el Premio de Roma, yendo a Italia como pensionado acompañado de Evaristo del Castillo. Allí se les uniría Isidro González Velázquez.

En Roma, Silvestre Pérez estudiaría, principalmente, el templo de Júpiter Stator y la Villa Tivertina en Tívoli. El período de estancia de los pensionados en la Ciudad Eterna era entonces de seis años, plazo que no pudieron concluir con normalidad ante la agitación internacional derivada de la Revolución Francesa y el comienzo de la fulgurante carrera de Napoleón. El embajador del Rey, Azara, tuvo que desplazarse a Milán a parlamentar con Bonaparte. Los tres pensionados se encontraron desasistidos en Roma y volvieron a España. A su país, también llegaría, rápidamente, el flujo de las oleadas napoleónicas.

Silvestre Pérez fue, en este sentido, un hombre de muy mala suerte y de escaso sentido político. En los estertores del reinado de Carlos IV, bajo el mandato de Godoy, redactó, en 1801, el magistral proyecto del Puerto de la Paz en la vega de Abando, que Zamácola pensaba oponer, por parte del Señorío, al auge de la Villa de Bilbao. Este proyecto, por sí solo bastaría para consagrar, históricamente, a un arquitecto de primera línea. Las agitaciones posteriores a la Zamacolada y, sobre todo, la guerra de la Independencia, desbarataron ese grandioso plan. (Unos años después se planteó, en Tarragona, una propuesta similar, no sabemos si debida también a la mano de Pérez). En el País Vasco plantearía, entre otras cosas, la iglesia de Motrico, en donde resuena el dórico griego del templo de Poestum, que había estudiado en Roma, al lado de su compañero Velázquez, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de Bermeo, en colaboración con Francisco Alejo de Miranda, el proyecto del Ayuntamiento de San Sebastián, iniciado en 1828, tres años después de su muerte, un proyecto para la Plaza Nueva de Bilbao, la remodelación de Tolosa, el Teatro de Vitoria, el camino "de coches", Bilbao-Durango, etcétera.

Políticamente, su momento más importante lo alcanzó bajo el efímero reinado de José I, de quien fue arquitecto oficial. (A diferencia de Villanueva y Velázquez que le negaron su juramento de fidelidad). El año 10 construyó, en honor del monarca francés, un arco de triunfo y el 12, la fuente de la Plaza del Teatro del Príncipe que había reconstruido



Chalet Arriluce en Neguri (Vizcaya)

Villanueva. Su gestión urbanística en Madrid que no pudo, desgraciadamente, llevarse a cabo, pero hubiera resultado de la mayor importancia. Acometió el derribo de edificios y conventos en la zona de Palacio, intentando descongestionar la zona y realizar su gran proyecto urbanístico de un gran Bulevar que, partiendo de una plaza triangular desde Palacio, llegara hasta la calle de Alcalá. Los acontecimientos se precipitaron y sus realizaciones se limitaron a los derribos señalados, la creación de las correspondientes plazas y la rectificación de calles entre el Teatro Real y la Armería. Proyectó también un puente sobre la calle de Segovia y una hermosa iglesia en Mugardos, trazada a base de un diseño regulador que utiliza el mismo círculo en planta, sección y alzados.

Silvestre Pérez, es, a distancia, la personalidad más importante que incide en la actividad arquitectónica del País Vasco, en la primera mitad del siglo. Su lección y la de Villanueva, habrán de conformar el romántico quehacer de los arquitectos locales.

LA POLIVALENCIA DEL ROMANTICISMO

Al lado de los nombres de Escondrillas, Díaz, Humarán, Lorenzo Francisco de Moñiz, etcétera, surgirán las importantes realizaciones de Alejo Miranda, de Juan Bautista de Belaunzarán, Gabriel Benito de Orbeago, Antonio de Echevarría, Antonio de Goicoechea...

La generación siguiente es, en todos los sentidos, de una valoración mucho más compleja. Nos referiríamos a un vasto conjunto de arquitectos que comprendería desde Severino Achucarro y Enrique Epalza, quizás sus personajes más significativos (aparte de Alberto del Palacio) hasta la generación siguiente, es decir, la de los Smith, Amann, Guimón, Rucabado, Bastida, Camiña, Anasagasti, etcétera.

Serían los Fidel Iturria, Acebal, Achucarro, Basterra, Rucoba, Goiri, el Marqués de Cubas, Carlevaris, Anduiza, Sabino de Goicoechea, Picaza, Alberto del Palacio...

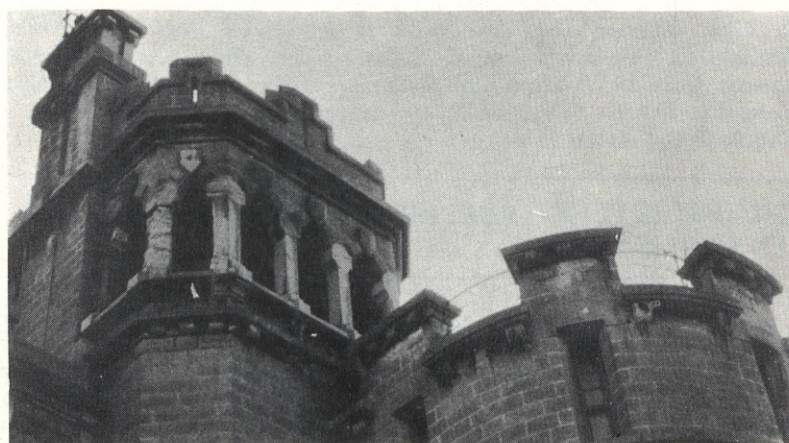
Hablamos de una mayor complejidad en sus análisis. Vamos a intentar explicarnos.

En primer lugar y siendo este el terreno cronológico que ahora nos



Chalet Arriluce

ocupa, nos interesaría señalar, quizás, la incompletitud de esa aparente diafanidad de la sucesión eclecticismo-neogótico-neo-románico-modernismo-secesión. En realidad el fenómeno real y, como ocurre casi siempre, especialmente en los tres primeros pasos, señalados, es mucho más complejo. La crisis del neoclasicismo como lenguaje universal, como esperanto gráfico de voluntad espacial queda señalada por la atomización en una vasta proliferación de lenguajes diversos que irían desde la consideración de las más variadas arqueologías hasta el más desenfadado de los exotismos. Ya no hay un lenguaje único, válido, reconocido, universalmente contrastado. Es el estallido de mil irisaciones diversas



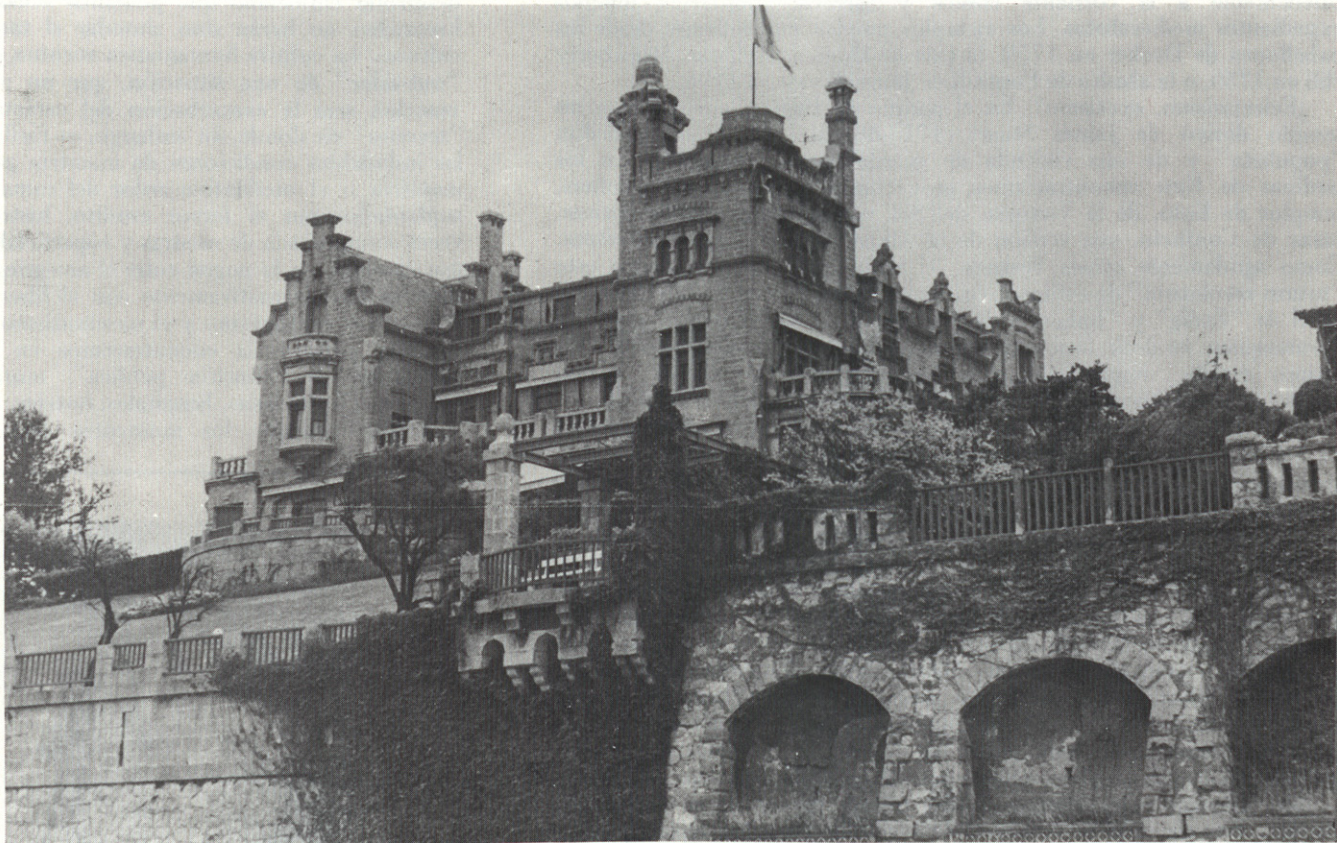
Chalet Arriluce

que recorrería toda la gama del espectro arqueológico desde Tell-el-Amarna hasta la recreación de las pagodas orientales. No es este el momento de intentar precisar los alcances de uno de los períodos más complejos, sutiles y críticos de la historia de la civilización occidental, simplemente el recordatorio de una convulsión que comprendería el denso amasijo de las revoluciones burguesas, la conciencia romántica, el liberalismo, los movimientos revolucionarios de 1848, Champollion, la aparición de las nuevas técnicas, la piedra de Rosette, las excavaciones de Schlieman, la Guerra del Opio y la apertura de las fronteras de Oriente, el simbolismo literario, el prerrafaelismo, los nacionalismos emergentes, el movimiento decadentista, Huysmans, Marx, los anarquismos y tantas y tantas polivalentes realidades que realmente hacen palidecer de ingenuidad el diáfano esquema que antes hemos presentado.

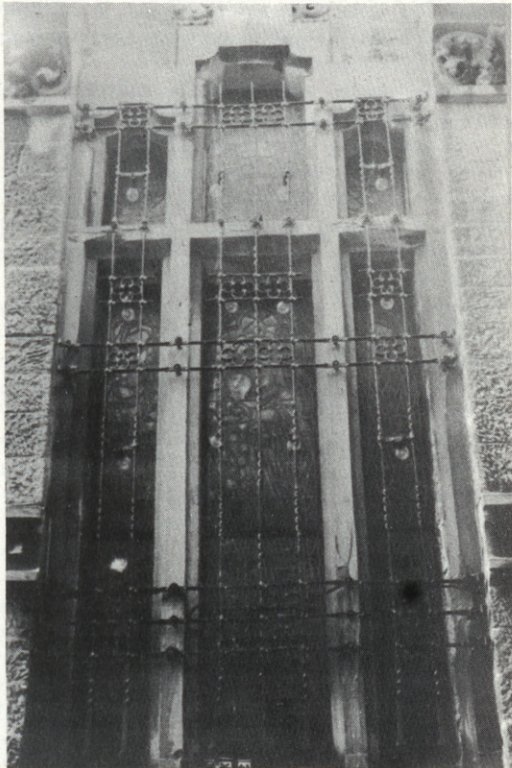
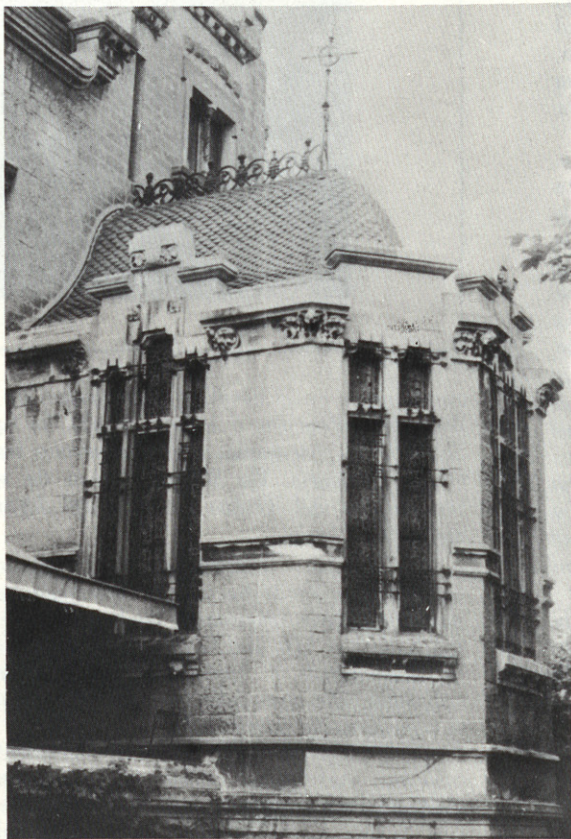
Un intento de articulación crítica más sutil y forzosamente menos clara diagramáticamente, remontaría a los orígenes de la crisis que estamos intentando plantear, por lo menos hasta 1750, como entorno cronológico originario del impulso romántico. Existe una receta crítica, constantemente repetida en manuales pedagógicos, tendente a establecer una oposición entre el romanticismo con la corriente neoclásica y una afinidad paralela entre aquél y el goticismo. Quizás este esquema tenga alguna realidad en el campo literario. Desde luego en la arquitectura las cosas, no pueden plantearse de esa manera tan simplista.

Pevsner va más lejos aún en este camino, al designar el neoclasicismo como una faceta de un proceso cultural mucho más general, precisamente el Romanticismo. Los expedientes culturales manejados en el período que terminará aproximadamente a las puertas del movimiento revolucionario serían la agonía del Rococó, el neoclasicismo, el goticismo, el exotismo y la tradición paisajística. Las interrelaciones entre ellos serán constantes y complejas. Por ejemplo, Robert Adam, padre del neoclasicismo inglés, no puede menos de ser examinado críticamente en función de su forma sutil de reaccionar ante la delicada rítmica de la sensibilidad rococó. El paisajismo, en donde la naturaleza, elevada al papel de protagonista espacial, no actúa ya como subordinada ciegamente a la definición arquitectónica, queda ya preanunciada en el magistral expediente barroco de los Crescent de Bath, de John Wood. La evolución posterior, con toda su secuela del jardín pintoresco, de las ruinas artificiales, de la jardinería paisajística, de la ambientación nostálgica y meditativa, de las ondulaciones gráficas del rococó, de la rememoración de Salvador Rosa y Claudio de Lorena, de los jardines de Chiswick, de la resonancia de Pope, Addison, Kent o Goldsmith, las realizaciones de Lancelot Brown, de las fachadas de Regent's Park de Camilo Sitte, hasta el concepto rousseauniano de una nueva Arcadia, en la vuelta al estado primigenio del hombre anhelante de su vuelta a la naturaleza, el hombre, el ciudadano de una sociedad conmovida por la explosión de la ciudad barroca, el hombre ante cuyo rostro estallan las revoluciones sociales e industriales, nos conducirá, repito, hasta las ciudades lineales de Soria, hasta las ciudades jardín de Ebenezer Howard y Raymond Unwin.

El neo-gótico o el medievalismo, frecuentemente asociado a Viollet-Le-Duc o Cuyper, tiene también un origen muy anterior.



Chalet en Neguri (Vizcaya) 1912



Chistofer Wren (1632-1723) y John Vanbrough (1664-1726) vinculados oficialmente a la corriente clásica y barroca, adoptarían muchos expedientes medievalistas. Los ejemplos pueden multiplicarse desde los pabellones de Decker en 1759, la casa de Horacio Walpole, Strawberry Hill en 1750, o la abadía de Fonthill, de James Wyatt, en 1796.

¿Eclecticismo, exotismo? En el parque de Hagley, encontramos un templo dórico de James Stuart (1713-88) al lado de un pabellón "populista" y de una vivienda de guardabosque neo-gótica. En los jardines de Kew encontraríamos, proyectados por William Chambers, templos de Eolo, de la Victoria, del Sol, mezquitas, catedrales góticas, casas de Confucio, una versión de la Alhambra, una pagoda, etcétera. Como agudamente señala Pevsner "el espíritu de alegría informa este "totum revolutum" de estilos exóticos —turco, árabe, gótico, chinesco— es el de "Zadig" y "Babouc", de Voltaire y de las "Cartas Persas", de Montesquieu, es decir, la sofisticación del doble sentido del Rococó". Un último detalle, simplemente, para recordar el denominado "gótico hindú" en el célebre pabellón de Brighton de John Nash (1752-1835).

Sobre las conexiones entre el neo-clasicismo y la corriente romántica ya nos hemos referido anteriormente. El movimiento romántico al que aludíamos en nuestro apartado urbanístico de Bilbao sobre la revolución industrial, es realmente un fenómeno de muy difícil delimitación crítica. No existe, por imposible, una definición concreta, rápida y razonablemente expresiva de este período cultural. Es significativo cómo, cualquier texto, al llegar al planteamiento de este fenómeno tiene que recurrir a una larga enumeración descriptiva de sugerencias, que intente, ya que no definirlo, al menos acortar de alguna manera su vasto y movedizo campo de actuación. Al lado de las conocidas referencias y los niveles ideológicos, podríamos ahora concretar alguna sugerencia específica más centrada en el tema que nos ocupa. El carácter nostálgico del eón romántico le hará recaer, de hecho, en la típica angulación utópica, en su más amplio sentido, como despegue del presente inmediato.

Este despegue se canalizaría de dos formas típicas de la mentalidad utópica. Por un lado la voluntad de regresión hacia un lejano pasado entendido, en pleno proceso de idealización, como poseedor de unos valores intrínsecos de los que el momento actual carece y que son susceptibles de plena reactualización. Es el típico gambito arcaista. Por otro la proyección desmesurada de una voluntad renovadora hacia el futuro, también idealizado. Si éste tuvo predominantemente una caracterización política, el arcaismo romántico fijó sus ojos en multitud de objetivos de los cuales entresacamos en el campo arquitectónico, quizás los tres más significativos: la antigüedad de Grecia y Roma (neoclasicismo), el medioevo (goticismo) y la arcadia rousseauiana de la naturaleza (paisajismo).

Insertemos, en este diagrama cultural, todo el impulso psicológico, antes aludido del carácter meditativo, nostálgico, evocador, individualista y secularizador y podremos alcanzar un primer atisbo de comprensión crítica de este denso panorama. Simplemente como corroboración flagrante de la complicada polivalencia del acontecimiento romántico, un último y escueto ejemplo: los cuatro arquitectos frecuentemente destacados como arquetipos y paradigmas de esta situación cronológica suelen ser el inglés John Soane, el alemán Federico Gilly, Juan de Villanueva de España y en Francia, Charles Nicolás Ledoux. Y es significativo que, precisamente, haya de ser uno de ellos, Ledoux, el arquitecto más reivindicado en nuestra época por todas las corrientes del utopismo y de la arquitectura fantástica del siglo XX. A través de los textos de Paul Virilio o de L'Architecture Principe, la imagen de las Aduanas de París o de Las Salinas de Chaux-les-Fonds, constituyen una suerte de mesiánica reencarnación de la misma voluntad utópica en que se agitaran muchas de las grandes corrientes especulativas de nuestro crítico y desgarrado panorama actual.

Antes de la mitad del XIX, este complicado entretejido de motivaciones culturales que hemos englobado dentro de la caracterización romántica y, dentro de la que quedaría inscrita, a escala provincial, la órbita descrita de los Belaunzarán, Silvestre Pérez, Orbegozo y parte de la gestión de Antonio Goicoechea, comienza a cambiar súbitamente.

LA SEGUNDA GENERACION

Por un lado el fenómeno de la revolución industrial y la aparición de

las nuevas técnicas y, por otro, el problema urbanístico del súbito desarrollo ciudadano que podemos acusar en el planteamiento de los Ensanches no harán sino ahondar el tan aludido cisma entre las dos culturas. La cultura humanística acentúa, progresivamente, su carácter de "out-sider" de una situación, que no puede controlar realmente. La reacción será la exacerbación del carácter arcaista de sus "reveries", "reveries" en donde, sin embargo, es fácil percibir la pérdida gradual de las indudables condiciones de maestría gráfica del período anterior. La maestría o el meditativo ardor del romanticismo se ven gradualmente suplantados por el fervor erudito, historicista, arqueológico, muchas veces acompañada de oscuras y superficiales implicaciones morales. Así, por ejemplo, en la pugna entre el neo-griego y neo-gótico, aquél quedaba identificado alternativamente con el liberalismo o el ateísmo pagano y éste con el cristianismo y el oscurantismo "papista". Otra característica de este período la encontraremos en la aparición desbordante de programas de "función pública", municipios, bibliotecas, escuelas, estaciones ferroviarias, hospitales, hoteles, universidades, fábricas...

Estilísticamente, los momentos importantes de este período los

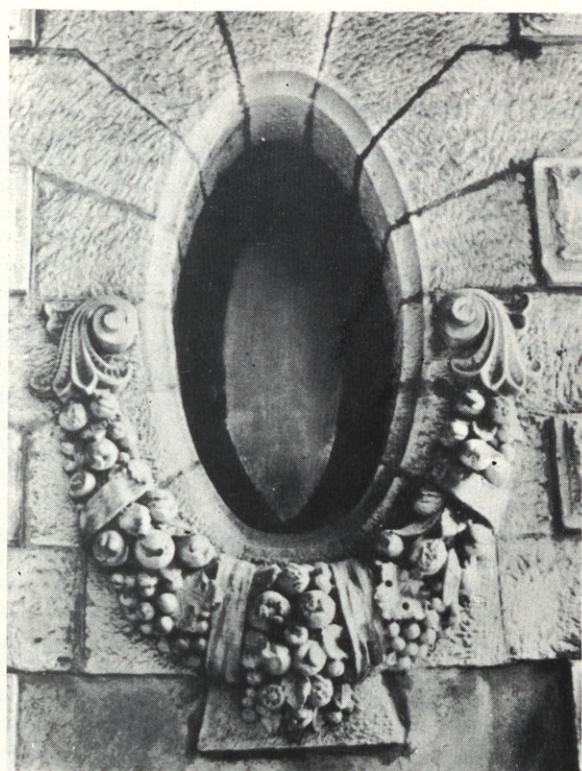
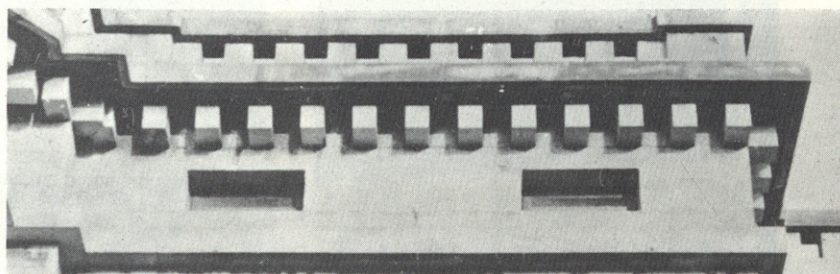


San Joseren

encontrarán en el despliegue neogótico de Inglaterra a través de Bodley, Butterfield, Pearson o James Brooks, la figura señera de Carl Friedrich Schinkel en Alemania, o el neobarroco francés de Charles Garnier en la Opera de París. En Bilbao dentro de esta corriente tendríamos los testimonios del Teatro Arriaga, del Ayuntamiento, de la Diputación, etcétera.

El siguiente estado de esta exposición nos conduciría a las consideraciones de los jalones universalmente aceptados como momentos auténticamente originarios de la conciencia moderna, la gran ingeniería del XIX, los Arts and Crafts de Morris, Webb, etcétera, el neorrománico de Richardson y Berlage, etcétera. Pero estas consideraciones son sobradamente conocidas para volver a insistir sobre ellas. Volvamos ahora al panorama de nuestra villa.

Sería muy sencillo y ciudadanamente patriótico el presentar a Severino Achúcarro como un Viollet-Le-Duc bilbaíno, a José María Bastera como Messel, pero realmente, las cosas no han transcurrido de una forma tan ejemplar. Si es indudable que, en líneas generales, el



Chalet Oriol
(San Joseren)
en Neguri (Vizcaya)
1916. Arquitecto:
José Luis Oriol



conjunto de esta generación y gran parte de la siguiente es resonante de alguna manera el cambio de tercio cultural de la segunda mitad del siglo, el período en donde indudablemente deben rastrearse los orígenes de la conciencia moderna y, como tal debe ser entendido, también lo es que con una sola excepción personal (Alberto del Palacio) y muy pocos ejemplos arquitectónicos, esta primera oleada carece de voces particulares con poderoso acento que los haga trascender con eficacia los límites de una escuela provincial. Y realmente, creemos que, como decíamos en nuestro anterior trabajo sobre Zuazo, el modo mejor de honrar su memoria, será evitando exaltaciones fantasmagóricas, reales y, en definitiva, genéricas e ineficaces, intentar planear su obra dentro de sus justos alcances, de sus objetivos razonables y de su exacta perspectiva histórica. Una primera aproximación crítica nos llevaría a considerar como el "approach" de los pioneros de la escuela de Bilbao será predominantemente realista. Las épocas de crisis y revelación y ésta lo fue, son aptas para el despliegue de voluntades en donde el quehacer es angulado más sobre el plano de la tensión visionaria, aproximativa, sonambúlica, ideal, más sobre el cuadro artístico hipotético de valores del arriesgado avance intuitivo, desprovisto, en la mayoría de los casos, de coherentes procesos lógicos, que de la senda de las realizaciones concretas, de las formulaciones precisas y demostrables, de la integración razonada de terminos pragmáticos. Por el contrario el quehacer de la generación de Achúcarro quedará siempre prendido entre consideraciones de un extraordinario realismo, quizás como símbolo o preanuncio de unas actitudes más generales que habrá de informar el desarrollo de la cultura arquitectónica bilbaína. La misma obra del Ensanche, la más significativa y grandiosa de este período, la que, con más propiedad, podría interpretarse dentro de unos términos de arrebató lírico, es importante inscribirla dentro de los términos de una meditada y extraordinariamente controvertida operación de política y administración regional que cancela y sanciona, definitivamente, un agitado pleito fraterno de más de cinco siglos.

La segunda precisión se referiría a la observación antedicha sobre el nivel cultural de la actuación, para señalar como las escuelas neo-medievalistas bilbaínas se moverán en el terreno arquitectónico desprovistas de una convicción social que los permitiera trascender en definitiva, lo que no era sino una suerte de eclecticismo ampliado. La comprensión de la integralidad social de estos movimientos, tan claramente manifestada en las formulaciones de Morris, escapa totalmente a sus planteamientos, dando como resultado una superación del movimiento electivo totalmente ficticio desde el momento que la alteración se limitaba simplemente al objeto del interés del mimetismo y no al método o a la actitud arquitectónica. Así, de esta manera, la actitud de un Rucoba en su planteamiento monumentalista del elegante edificio del Ayuntamiento, no difiere, en el fondo, de la de un Achúcarro, un Basterra, o un Landecho, al escoger, para algunas de sus reelaboraciones, el expediente gótico. La renovación total en pos de una adherencia más radical entre la forma y los nuevos contenidos de una sociedad emergente quedaba así sin plantear a escala de metodología arquitectónica. Variaban los modelos, pero nada más. Esta uniformidad profunda, este desarme moral ante la proliferación de expediente y arquetipos es, en definitiva, lo que nos hace incluir en el mismo grupo, los tanteos neogóticos con el monumentalismo de Rucoba. Porque, en definitiva, eran lo mismo.

En tercer lugar, una precisión, hablamos de "neogótico", "neorománico", solamente para entendernos y poder, de una manera fácil, establecer la conexión de este período con la marea cultural europea. Pero nadie medianamente sensato puede intentar incluir, dentro del mismo grupo, el Rijksmuseum de Cuypers, por ejemplo, con la Quinta Parroquia. En aquél hay realmente una voluntad de reelaboración; en ésta o la torre de Santiago, o en la de Begoña de Basterra, hay, sobre todo, de arqueología. En la Bolsa de Amsterdam o en la humilde vivienda



Edificio en la calle de Alfonso XII (Madrid)





Edificio en Madrid en el cruce de Alfonso XII y Montalbán (1916). Arq: José Luis Oriol

de Richardson hay una voluntad decidida en sondear las más ocultas leyes del desarrollo del pasado que pudiera servir como estímulo o potenciación para la aventura de la nueva sociedad industrial. En gran parte del medievalismo, con todo su honesto fervor provincial, de Bilbao, sólo hay el talento profesional de restauradores más o menos hábiles. El capítulo del fallido "revival" neovasco, es el más triste de esta letanía de oportunidades perdidas.

Cuarto. Afortunadamente, estos juicios no pueden extenderse al talento técnico ni urbanístico. A la parcela técnica ya hemos aludido en la breve nota sobre Antonio Goicoechea y Alberto del Palacio.

Quinto. Seguramente (aunque, como es lógico, carezco de datos para ello) la deficiencia (o quizá la práctica inexistencia) de un clima cultural o de unos niveles interpretativos y críticos válidos que permitieran esclarecer y estimular la comprensión de uno de los períodos más difíciles y decisivos de la conciencia arquitectónica. Antes hemos intentado exponer, ya que no demostrar, la insuficiencia de la sucesión eclectismo-neogótico-neorománico. Insuficiente a todas luces, sin embargo, el mismo es lo suficientemente problemático para justificar, en sus análisis de la arquitectura lombarda del siglo XIII, la gloria del crítico decimonónico italiano Camino Boito. ¿Hablamos de William Morris o Berlage? No creo que sea necesario. Situemos esta situación en España y en Vizcaya, situémoslo dentro de los tradicionales retraso y sordina con que se acostumbra a resonar entre los acontecimientos europeos, situémoslo dentro de nuestra inercia cultural y tendremos el panorama desconcertado y desconcertante en donde una visión transfigurada de un despertar es vislumbrada dentro de los límites de una curiosidad superficial rápidamente asimilada, por las organizaciones académicas, dentro de un nuevo academicismo. Las corrientes

secundarias, lo que hemos definido en voz europea como decadentismo, un poco prelude del Arts-Nouveau, incluso este mismo o los ejemplos secesionistas, tendrían aún una existencia más precaria.

AL FILO DEL SIGLO XX: LA TERCERA GENERACION

Tras de la generación de arquitectos del Ensanche de Bilbao, surgirán las primeras promociones del siglo XX en los nombres de Manuel e Ignacio Smith, Ricardo Bastida, Guimon, Emiliano Amann, Ismael de Gorostiza, Federico Ugalde, Angel Libano, Castor Uriarte, Mario Camiña, Gregorio Ibarreche, José Luis de Oriol, Araluce, Teodoro Anasagasti... En esta generación también incluiremos, pese a su origen santanderino, a la figura de Leonardo Rucabado, dado que la intensidad de su afinamiento en la capital de Vizcaya, desde el mismo momento de su graduación, permite considerarlo como un bilbaíno más. (Así se autodefinía él).

La sensación de falta de auténtico compromiso cultural que hemos intentado destacar en el conjunto promocional anterior se perpetúa intensamente en la mayoría de los nuevos nombres, dentro siempre de las características especiales que supone un panorama internacional, en donde la cristalización definitiva de la conciencia moderna se alcanzaba con mucha mayor rapidez y precisión que en el período precedente, en el que las lógicas inseguridades de todo despertar, hacían, prácticamente imposible vislumbrar, con claridad, el sentido más profundo de aquella conmoción cultural. Ahora la situación era ya totalmente distinta.

Veamos algunas fechas.

- 1893.— Víctor Horta. Casa de la Calle Turín en Bruselas.
- 1894.— Otto Wagner es nombrado profesor de la Academia de Viena. Daniel Burnham. Edificio Realiance en Chicago.
- 1896.— Víctor Horta. Casa del pueblo en Bruselas.
- 1897.— Fundación de la Secesión Vienesa. Adof Loos inicia su campaña cultural.
- 1890.— Mackintosh. Escuela de Arte en Glasgow.
- 1899.— Sullivan. Almacenes Carson en Chicago.
- 1900.— Gaudí. Parque Güell.
- 1901.— Frank Lloyd Wright. Casa Martín. Tony Garnier. Proyecto de la Ciudad Industrial.
- 1902.— Perret. Casa de la Calle Franklin en París.
- 1905.— Maillart. Puente sobre el Taranasa en Suiza. Hossman. Palacio Stoclet. Gaudí. Casa Batlló.
- 1906.— Le Corbusier. Villa Fallet.
- 1907.— Wright. Casa Roberts. Fundación Del Werkbund. Gaudí. Casa Mila.
- 1908.— Wright. Casa Robie. Le Corbusier. Villa Jaquet.
- 1909.— Behrens. Fabrica Huttenstrasse.
- 1910.— Loos. Casa Steiner. Exposición de la obra de Wright en Berlín.
- 1911.— Walter Gropius. Oficinas Fagus.
- 1914.— Gropius. Edificio de la exposición de Colonia. Wright. Midway Gardens. Manifiesto futurista.
- 1916.— Van Doesburg. Monumento en Leernvarden. Le Corbusier. Villa Schwob.
- 1917.— Wright. Hotel Imperial de Tokio. Publicación del primer número de la revista del Stilj.

A la luz de esta pequeña enumeración parece de nuevo evidente la historicidad deficitaria con que, en líneas generales, operara esta primera generación bilbaína. Algunas veces podremos hablar de maestría formal, de talento de condiciones de elegancia, de virtuosismo incluso, pero muy raros serán los casos en que la vigencia de estas obras consiga trascender el plano del arrebatado interés local, inmerso casi siempre en una cronología cultural lógicamente muy distanciada del más vibrante acontecer europeo.

La operación interpretativa sobre los nombres de esta promoción generacional no deja de ofrecer aspectos delicados, desde el momento que muchos de ellos, dentro del panorama de lo que pudiéramos llamar calificación oficial de nuestro localismo, parecen representar la "edad de oro" de la arquitectura bilbaína. Y al faltar, como han faltado, unos niveles críticos rigurosos, el panorama asociativo quedaba vinculado a muchos parámetros extraordinariamente cautivadores en un análisis superficial, pero también, preciso es decirlo, extraordinariamente falaces y reaccionarios. La asociación se plantea apoyada en muchos factores aparentemente sugestivos. Por un lado su actuación en un momento económico de extraordinario despliegue del capitalismo, lógicamente recordado con el ardor de la más encendida evocación. Por otro, al cristalizar tantas veces en la suntuosidad de temáticas residenciales, alrededor de las cuales se desplegaban los más o menos secretos afanes representativos de una poderosa plutocracia. En tercero, al potenciar claramente la disociación espiritual del realismo técnico y económico, con el nostálgico y evocador gambito de los estilos históricos. Cuarto, por

la prosopopeya constante de la megafonía del monumentalismo, quizás como inconsciente coartada defensiva del espíritu, ante un acontecer internacional que, a través de tantos niveles, exigía el replanteamiento de las estructuras sociales. Quinto, por resultar, en definitiva, de un compromiso entre los afanes del creador con los gustos, exigencias, nostalgias del poderoso "establishment" financiero, a quien, en gran parte, se dirigieron los afanes más reconocidos y notorios de los profesionales de esta época...

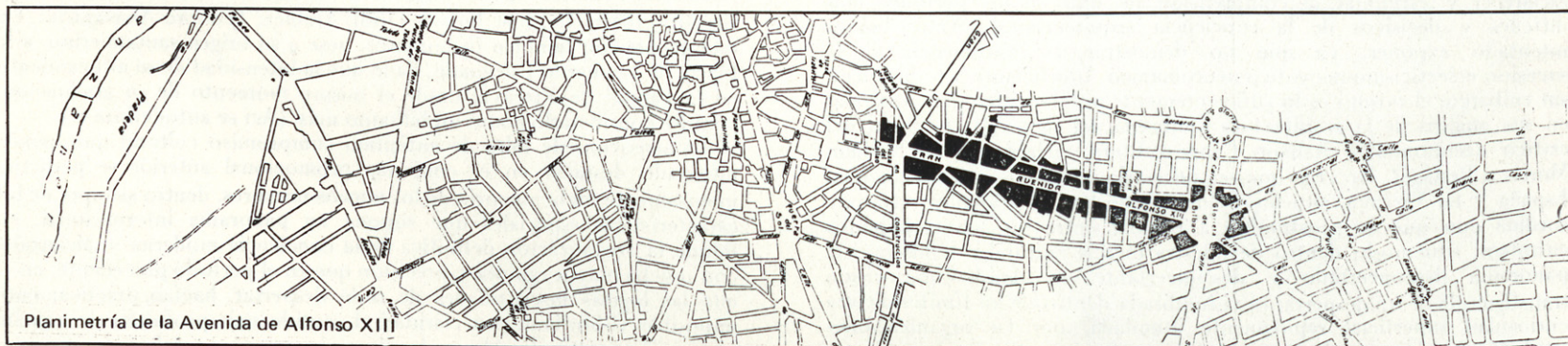
Instalado así el carácter socialmente evasivo, como punto de partida para la configuración del quehacer arquitectónico (estamos hablando en líneas generales, pero las excepciones, que las hubo, tanto en el campo de las personas, como de los momentos particulares en cada trayectoria, no pueden prevalecer sobre el ambiente cultural que creemos haber caracterizado con justeza) no es de extrañar que sólo en muy escasa medida, la primera generación alcanzará tanto a testimoniar, eficazmente, su presente histórico como a la intuición del porvenir.

Desde un punto de vista estilístico podríamos señalar dos observaciones: una en orden al elevado nivel formal de sus realizaciones, quizás el punto más destacado de esta generación y, otro, en orden a la pervivencia del desconcertado potpourri decimonónico. Si quizás haya de ser el estilo neo-montañés el que se lleva la palma de la maestría en medio del ballet de exhumaciones historicistas, esto no quiere decir que sea el único de los revivalismos. Junto a él, encontraremos neo-vasco, neo-tudor, neo-gótico, neo-bizantino, neo-Palladio, neo-barroco... Los intentos del Art-Nouveau, del expresionismo e incluso racionalistas, que también los hubo, fueron los menos...

Todo este entretejido estilístico, este desbocado aperturismo historiográfico impide, de hecho, como con las promociones anteriores, una definición meridiana y precisa de esta generación. El análisis debe detenerse constantemente no solamente a matizar, de una forma específica, el quehacer de cada una de las personalidades, sino incluso los momentos diversos de cada trayectoria, desgraciadamente más encadenada a eventualidades ocasionales, de gusto, de ocasión, de apetencias de cliente, de programa o de aceptada simbología, que a una convicción interna, en profundidad. Exagerando las cosas podríamos decir que muchos de los grandes nombres del momento disponían más de erudición que de cultura auténtica, más maestría formal que convicciones sólidas, más compromisos con el "establishment" que capacidad de auténtica y arriesgada aventura en sondear el despertar de la conciencia moderna. Una brillante aureola acomodaticia, reaccionaria, extraordinariamente amable, burguesa y declamatoria, sobrevuela, pesadamente, pese a todos sus éxitos formales, el quehacer de esta generación, destinada a cantar, subrayando, el aplomado ademán de una pujante plutocracia naciente, más que el de un intrínseco despliegue cultural. En este sentido, el retraso de su cronología espiritual obligaría, en cierto sentido, a considerar a muchos de ellos más como epígonos de la generación de Achúcarro que como auténticos adelantados del despertar.

EL CASO DE JOSE LUIS ORIOL Y LA POETICA DEL DECADENTISMO

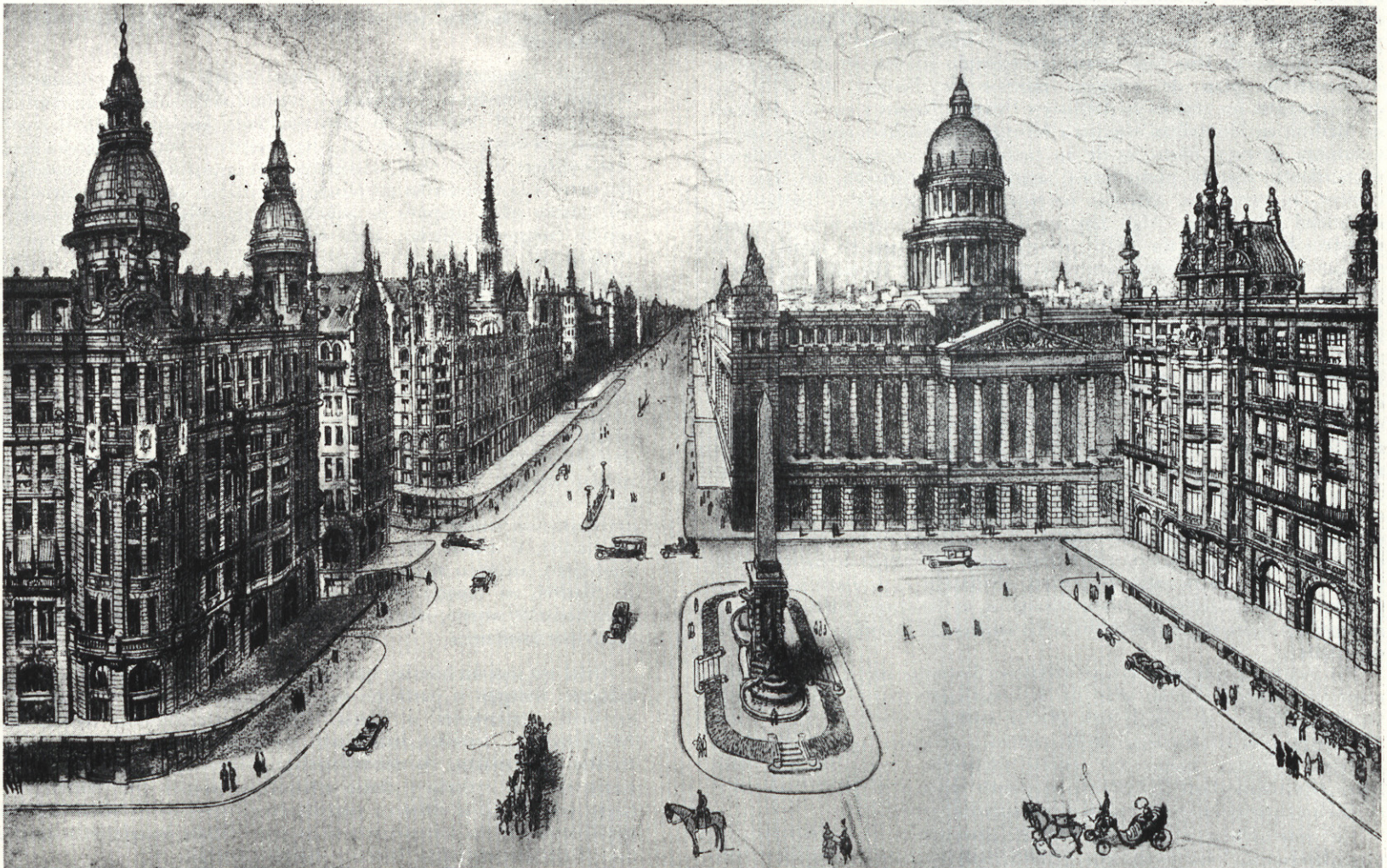
Registro típico de las ocasionales singularidades de la época nos lo ofrecerá José Luis Oriol. El caso de Oriol se sitúa, en ocasiones, en unos





Perspectiva de la Plaza Mayor de Madrid, según el Plan de Reforma Interna de José Luis Oriol (1921)

Perspectiva de la nueva Avenida Alfonso XIII, Callao-Plaza de Bilbao (1923). Arquitecto José Luis Oriol



niveles culturales diversos de los tan someramente descritos. Su trayectoria, bien conocida, como antes decíamos en el plano de sus realizaciones financieras, no ha sido, hasta el momento, estudiada desde la angulación de su fugaz gestión arquitectónica. Figura destacada en el desarrollo del capitalismo español del siglo XX, su labor arquitectónica, escasa en número, brevísima en el tiempo, apenas reunirá una decena de obras directamente debidas a su mano. Tampoco podrá apreciarse en todas ellas la misma vibración de su tensión creadora. Episodios como el de su intervención en la Universidad de Valencia, en algunas obras del Cerro de los Angeles, en la posguerra española, o en multitud de elementos neo-góticos de la canalización del Manzanares, no pertenecerán a la historia de la cultura arquitectónica.

Una óptica como la de Oriol, predominantemente centrada en un caudal de inquietudes y actuaciones, forzosamente tan diverso de una exclusiva indagación cultural de la tradición moderna arquitectónica, deberá, lógicamente, desenfocar su visión del sentido más centrado de la aventura espacial, haciendo que, en muchas ocasiones, su obra, en definitiva, se resintiera del choque frontal con un caudal de interferencias de todo orden, psicologías, operativas o finalistas, ajenas y, en definitiva, letales para un auténtico proceso de creación arquitectónica en verdadero desarrollo.

Esto debió comprenderlo el mismo arquitecto, desde el momento que, a partir de 1921, aproximadamente, limitó, casi de una forma absoluta, su actuación como tal. Hay, sin embargo, tres o cuatro testimonios de su primera época, que permiten vislumbrar el extraordinario temperamento arquitectónico de José Luis Oriol. Los ejemplos citados serían, quizás, su controvertido plan de reforma interior de Madrid de 1921 y, especialmente, los chalets de Arriluce y Oriol en Neguri y su casa de pisos de Madrid, en Montalbán esquina a Alfonso XII. La fibra creadora que se vislumbra en estas obras es de un carácter que, en medio de toda su desbordante aureola plutocrática, arrogante, historicista, no deja de ofrecer, en ocasiones, aspectos propios de una extraña y "fantástica" capacidad de lirismo. Algo hay en Oriol que escapa a la confiada maestría burguesa de un Smith por ejemplo, algo que, en medio de la arrogancia con que traduce, arquitectónicamente, el ademán capitalista, permite adivinar una inquietante y poderosa nota temperamental. El neo-medievalismo era uno de los gestos más "a la page" de la época pero lo que en tantos era simple y puro expediente formal, en Oriol, se tiñe de alguna oculta resonancia más profunda, en donde parece vibrar el eco del hermetismo o de la demonología de la época gótica. Obsérvese el cornisamento de San Joserén y su anagramática y extraña sucesión de denticulos y podrá captarse el mismo misterioso lenguaje que emana de algunas molduraciones de Ledoux. Siempre habrá en los planteamientos de Oriol una gran dosificación de componentes inquietantes, fantásticas, como en su extraña solución de reforma de la Plaza Mayor de Madrid, que, aunque claramente equivocada, no puede, alegremente, rechazarse en el análisis de una evolución cultural. Se ha hablado, en este caso, del desenfadado ademán de un plutócrata, pero, esta observación ingeniosa y que quizás tenga su parte de verdad, olvida que el genuino plutócrata puede ser desenfadado en todo, menos en la aventura cultural. Ahí la recurrencia hacia el conformismo y los valores establecidos, es realmente constante.

Yo tiendo a interpretar este fabuloso disparate de la Plaza Mayor, como una manifestación más de la constante componente, digamos "pre-surrealista", de Oriol, tan afín o epilógal, como se quiera, del decadentismo y el satanismo de Huysmans y adlateres, que, en definitiva se nos muestra como un clima espiritual, más literario que específicamente plástico. Las interrelaciones entre él y el Art-Nouveau y el movimiento secesionista, serán, forzosamente, amplísimas.

En este clima surgirá la escuela parnasiana, la simbolista, el prerrafaelismo... Uno de sus más grandes representantes, Baudelaire, será

uno de los primeros exégetas en testimoniar la virtualidad del movimiento impresionista. Otros nombres los encontraremos en Mallarmé, Swinburne, Verlaine, Rimbaud, Rossetti, Wedekind, Huysmans, Burne-Jones, Poe... Como han destacado Alberto Longatti y Luciano Caramel, serán los arabescos de Allan Poe uno de los incentivos fundamentales en las exóticas indagaciones del decadentismo, fascinado ante las fantásticas descripciones del escritor americano, inundado de fastuosos tapices, lámparas sarracenas, bronceos tripodes góticos...

Junto a la sugerencia ambiental planteada en Poe, la sugerencia trascendental aparecía de una forma curiosa: el laicismo, la apasionada negación de una existencia divina conducía, de salida, hacia la alquimia, el hermetismo, la metempsicosis, versiones orientales de la espiritualidad, culturas mágicas...

El choque frontal entre estas dos voluntades sugerenciales, una emanada del clima literario, otra del psicológico, producía el resultado de las decoraciones decadentistas, de las que la casa de Huysmans, acostumbra a ser paradigma; mobiliarios japoneses, o indios, o persas, o egipcios, tapices exóticos, incensarios bizantinos, codices medievales, dalmáticas ortodoxas, pájaros exóticos, aromas de sándalo, cartularios, mapamundis, imágenes eróticas... en una disparatada fantasmagoría, en donde, junto al expediente irónico de las realidades de la liturgia colocada, codo con codo, de los más laicos inventarios, anida el desesperado y secreto afán de trascendencia y mitigación de la angustia, por el tanteo acumulativo, por la densidad exótica, por el registro integral de las alucinaciones, del refinamiento...

Oriol, arquitecto situado en zonas próximas a este decadentismo, acusará esta resonancia obligada y confusa del fenómeno modernista. Es significativo al respecto, lo bien asimilado que queda, en el chalet de Arriluce, la labor de erosión del clima marítimo sobre la piedra arenisca, que confiere a esta obra ocasionales texturas informales, naturalistas... tan caras a la vanguardia del modernismo... San Joserén, construida en el 16, cuatro años después de aquella, es una obra más controlada, más serena compositivamente, pero quizás más cargada de esa inquietante tensión del decadentismo. El contraste con Smith es aquí, realmente, revelador. Todo lo que en éste es afirmación de confianza, de afirmación social, de optimismo lujoso, un poco simplón, preciso es decirlo, espiritualmente, se carga en la obra de Oriol de una extraña y densa ambientación psicológica, extraordinariamente instalada en el paisaje, pero en donde, como en la célebre anónima casa de piedra de la Avenida de Basagoiti, parece brotar una impalpable sensación de inquietud o de peligro. En Madrid en la casa del barrio Alfonso XII, la capacidad emotiva, instalada como está en un clima urbano, es menor e incluso detalles gráficos, como la molduración del torreón de esquina, es mucho menos refinada. Lo mejor queda a cargo de los planos de fachada, de la suave ondulación de las balconadas que vuelven a conferir esa sutil ambientación modernista tan connatural a su obra. Pero incluso a escala de ciudad, el marco del Retiro, la particular biología de este barrio madrileño, un poco alejado ya de los más vibrantes cauces del desarrollo de Madrid, su mismo origen cronológico tan Belle-Époque, vuelve a corroborar, de nuevo, esta aura de melancolía en que anidan el puñado de obras que reseñamos.

Oriol no será un hombre que en el campo de la cultura arquitectónica, traspase, indague o participe en el sentido del futuro. Su instalación personal pertenecerá a zonas difusas, eclecticismo, medievalismo, Art-Nouveau..., batidas, sutilmente, en medio de extraños ramalazos de tensión iconoclasta, de inconformista irresoluto y contradictorio, inmersa en una extraña y densa actitud psicológica que, inundando sus obras, producirán el último y paradójico gambito de rechazar la aventura arquitectónica. Su terreno será el de una cultura decadente y en él será uno de sus más extraños, breves y dotados poetas.