

Recibido en: 28/11/2011  
Aceptado: 15/06/2012

## **LA CERÁMICA APLICADA EN LA DECORACIÓN DE INTERIORES EN TORNO A 1900: EL MURAL DE DANIEL ZULOAGA EN LA CASA DE TOMÁS ALLENDE EN BILBAO**

### **CERAMICS IN INTERIOR DECORATION AROUND 1900: THE WALL OF DANIEL ZULOAGA AT THE THOMAS ALLENDE HOUSE IN BILBAO**

MAITE PALIZA MONDUATE  
Universidad de Salamanca

#### **Resumen**

Este artículo saca a la luz una de las obras más relevantes de Daniel Zuloaga, el mural del vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao, realizado en 1900, dentro de la etapa más importante de la carrera del ceramista. Hasta ahora permanecía inédito, de manera que su localización, tras ser instalado en otro inmueble, ha permitido estudiarlo en primicia con el apoyo de nueva documentación relativa a la propia obra y su accidentado devenir a lo largo del siglo XX.

#### **Palabras clave**

Cerámica. Daniel Zuloaga. Severino Achúcarro. Tomás Allende.

#### **Abstract**

This paper reports on one of the most relevant works of Daniel Zuloaga, namely, the mural in the vestibule of the house of Tomás Allende in Bilbao. This was done in 1900 during the most productive stage of the artist's career. To date the work has not been described, but now for the first time, after its transfer to another building, its localization has allowed it to be studied with the support of supplementary documentation concerning the work itself and its troubled history along the 20<sup>th</sup> century.

#### **Key words**

Ceramics. Daniel Zuloaga. Severino Achúcarro. Tomás Allende.

Según los especialistas en la obra de Daniel Zuloaga (1852-1921), el mural que diseñó en 1900 para el vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao fue uno de los más notables salidos de su taller. Estas afirmaciones estaban basadas en la prolija documentación relativa a este encargo conservada en el archivo del ceramista, toda vez que el edificio en cuestión fue derribado en los años sesenta de la pasada centuria, sin que previamente se llevara a cabo ningún análisis pormenorizado del revestimiento en cuestión. Sin embargo, antes de la demolición el médico Daniel Errazu, dueño por entonces del inmueble, decidió salvar parte de la decoración interior de la casa, incluido el mural, e instalarla en una vivienda del municipio vizcaíno de Lezama. Pese a que la noticia de este traslado era conocida<sup>1</sup>, hasta ahora no se había localizado y consecuentemente estudiado esta importante pieza. Por lo demás, el hallazgo y la ulterior investigación corroboran su relevancia y permiten establecer precisiones sobre el diseño, la temática, la técnica, etc., que ratifican que a lo largo de la fabricación se introdujeron modificaciones con respecto a lo previsto en los bocetos.

Tras atravesar una profunda crisis, la cerámica vivió un momento de esplendor a finales del siglo XIX, siendo precisamente Zuloaga uno de los responsables de su renacimiento en España. Entre los factores que posibilitaron este desarrollo jugó un gran papel la tendencia a aplicar revestimientos cerámicos en los edificios en sintonía con los postulados de la llamada arquitectura polícroma, cuyos orígenes se remontan al descubrimiento de restos de color en las fachadas de los templos de la Grecia clásica.

Esta corriente estaba plenamente afianzada en muchos países de Europa en el tercer cuarto de la centuria decimonónica, pero en España no surgió hasta las dos últimas décadas. Primero se manifestó en Madrid, siendo el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) el gran impulsor de esta moda tanto por sus propias obras como por su magisterio, en su condición de catedrático de la Escuela de Arquitectura de la capital de España desde 1881. La consolidación del eclecticismo en las postrimerías del siglo fue otro acicate, pues fue un estilo que integró magníficamente las artes industriales, incluida la que nos ocupa. Posteriormente esta tendencia irradió a otras zonas, adquiriendo mucha pujanza en Cataluña y el País Vasco<sup>2</sup>, impulsada por la bonanza económica y el auge de la construcción.

No obstante, pronto las composiciones cerámicas de gran formato dejaron de emplearse en los exteriores, para los que se optó por paneles más pequeños, pasando a usarse en los interiores, donde el color ya cumplía una función muy

---

<sup>1</sup> QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga: 1852-1921*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985, pp. 91 y 148.

<sup>2</sup> El introductor de esta tendencia en el País Vasco fue el arquitecto Luis Aladrén (1853-1902), quien llevó a cabo obras de este tipo en Guipúzcoa y Vizcaya, para las que contó con los diseños de Zuloaga.

importante, gracias a la pintura decorativa, los tapices o los papeles pintados que continuaron utilizándose junto a la cerámica. Esta última se aplicó principalmente en chimeneas, solados y frisos de paredes, sobre todo en vestíbulos, comedores, escaleras y portales, aparte de ser la base de un sinfín de objetos decorativos. Frente a aquéllos ofrecía la ventaja de una mayor duración y resistencia y simultáneamente tenía las mismas posibilidades narrativas y ornamentales.

Daniel Zuloaga<sup>3</sup> nació en Madrid en el seno de una familia con inclinaciones artísticas. Hijo del armero real Eusebio Zuloaga, propietario de la fábrica de armas de Eibar (Guipúzcoa) y maestro en el trabajo del damasquinado, aparte de ceramista, fue escultor y dibujante y pintó paisajes, retratos y copias de grandes maestros como El Greco, Goya o Velázquez tanto al óleo como a la acuarela.

Tras una estancia en la Manufactura de Sèvres a finales de los años sesenta, regresó a España y empezó su práctica profesional, en la que se establecen cuatro etapas. La primera (1877-1892) corresponde a sus años en la Fábrica y Escuela de Cerámica de La Moncloa, donde trabajó en colaboración con sus hermanos Guillermo y Germán, ocupándose Daniel principalmente del diseño de las composiciones. En esa fase desarrolló soluciones neorrenacentistas y orientalistas, siendo las obras más destacadas las correspondientes al Pabellón de la Exposición de Minería (1883) –hoy conocido como Pabellón Velázquez-, la Escuela de Ingenieros de Minas (1886) y el Pabellón Estufa de la Exposición de Filipinas (1887), también llamado Palacio de Cristal, todos en Madrid e ideados por Velázquez Bosco. Durante la segunda (1893-1906) formó una sociedad con Marcos Vargas, propietario de la Fábrica de loza “La Segoviana” de esta capital castellano-leonesa, instalando su taller dentro de las dependencias de esa factoría. En este período continuó utilizando formas

---

<sup>3</sup> A día de hoy la bibliografía sobre Daniel Zuloaga es muy extensa. El artista ya fue objeto de atención de los estudiosos en la primera mitad del siglo XX e incluso contamos con trabajos monográficos sobre varias proyectos suyos, algunos de los cuales aparecen citados en las siguientes páginas. No obstante, como obras generales y de referencia sobre este artista véase PERLA, A., *Cerámica aplicada a la arquitectura madrileña*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998; QUESADA MARTÍN, M. J., “Daniel Zuloaga (1852-1921)”, *Estudios Pro Arte*, 11, 1977, pp. 76-84; QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1984; QUESADA MARTÍN, M. J., “Cerámica arquitectónica de Daniel Zuloaga en Madrid de 1880 a 1900”, *Archivo Español de Arte*, 232, 1985, pp. 369-378; QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga: 1852...*; QUESADA MARTÍN, M. J., “Daniel Zuloaga, ceramista (1852-1921)”, en VVAA, *Los Zuloaga. Dinastía de artistas vascos*, Usúrbil, Museo Zuloaga, 1988, pp. 129-181; RUBIO CELADA, A., “Innovaciones técnicas, estilísticas y temáticas en la cerámica de los Zuloaga”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38, 1999, pp. 345-352; RUBIO CELADA, A., *De la tradición a la modernidad: Los Zuloaga ceramistas*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2004; RUBIO CELADA, A., *Los Zuloaga: artistas de la cerámica*, Madrid, TF, 2007; RUBIO CELADA, A. y ZAMORA CANELLADA, A., *Ocharan, Zuloaga y El Quijote*, Segovia, Caja Segovia, 2007.

neorrenacentistas, pero a partir de 1898 irrumpieron con fuerza en su producción el modernismo, el regionalismo y el realismo, de manera que en sus trabajos aparecieron los tipos populares, al tiempo que hizo uso de la fotografía. Coincidió con los años de máxima proyección de Zuloaga, en los que llevó a cabo los revestimientos del Ministerio de Fomento (1893), también de Velázquez Bosco. La tercera corresponde al año 1907, cuando estuvo establecido en la localidad guipuzcoana de Pasajes, mientras que en la última (1908-1921) ubicó su taller en la iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia, ciudad en la que falleció.

A lo largo de su trayectoria, Zuloaga demostró un gran dominio de numerosas técnicas cerámicas como la de arista, la pintura bajo baño y sobre baño, la cuerda seca y el reflejo metálico<sup>4</sup>, algunas de las cuales utilizó en la obra que analizamos aquí.

Por lo que respecta al promotor del mural, Tomás Juan Allende Alonso nació en Burón (León) en 1848<sup>5</sup>. A temprana edad emigró a Vizcaya y se estableció en el municipio de Gallarta. En 1873 contrajo matrimonio en Bilbao con María Allende Plágaro, con quien tuvo una prolífica descendencia. Inició su carrera política en 1876, siendo diputado a Cortes por la Liga Nacional de Productores. Después ingresó en el partido conservador y fue elegido diputado por Riaño (León) en 1896<sup>6</sup>. Además fue senador por la misma provincia y por la de Soria<sup>7</sup> y destacó por su faceta filantrópica, pues hizo donaciones para centros de enseñanza, hospitales, etc.<sup>8</sup>.

Reunió una gran fortuna, que en 1914 llegó a estar considerada una de las mayores de España<sup>9</sup>, y desplegó una importante actividad empresarial en los sectores de la minería, la industria, el ferrocarril, la banca, etc.<sup>10</sup>, a algunos de

---

<sup>4</sup> Para todo lo referente a las técnicas empleadas por el ceramista véase RUBIO CELADA, A., *Los Zuloaga...*, pp. 105-108.

<sup>5</sup> Archivo del Senado de España (ASE), leg. HIS-0026-06. El dato del lugar de nacimiento está tomado de esta fuente, aunque algunas publicaciones cifran su venida al mundo en la localidad leonesa de La Bañeza, véase CARASA, P. (dir.), *Elites castellanas de la Restauración. Diccionario biográfico de parlamentarios castellanos y leoneses (1876-1923)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997, p. 102.

<sup>6</sup> CARASA, P., *ob. cit.*, p. 102.

<sup>7</sup> ASE, leg. HIS-0026-06.

<sup>8</sup> CARASA, P., *ob. cit.*, p. 102.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Para todo lo referente a las actividades empresariales de Tomás Allende véase entre otros CARASA, P., *ob. cit.*, pp. 102-103; FERNÁNDEZ DÍAZ-SARABIA, P., *El ferrocarril hullero de La Robla a Valmaseda 1890-1972*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003; GONZÁLEZ PORTILLA, M., *La siderurgia vasca (1880-1901). Nuevas tecnologías, empresarios y política económica*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 1985; MONTERO, M., *Mineros, banqueros, navieros*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991; MONTERO, M., *La California del hierro: Las minas y la modernización económica y social de Vizcaya*, Bilbao, Beitia, 1994; QUIRÓS

los cuales hacen referencia las escenas recreadas en el mural que damos a conocer. Así, fue miembro del consejo de administración de la Unión Resinera Española, Altos Hornos de Vizcaya, el Banco de Comercio y el Crédito de la Unión Minera, llegando a ser presidente de la última entidad. También fue propietario de minas en Vizcaya y León. Aparte de sus actividades industriales en el País Vasco, fue uno de los pioneros de la industria leonesa tanto en el sector químico como en el minero. Figuró entre los impulsores de la Sociedad Minera de Sabero, más tarde denominada Hulleras de Sabero y Anexas S.A., y participó en otras industrias químicas de la provincia. Intervino en la construcción del ferrocarril de la Robla a Balmaseda, que unió la cuenca minera leonesa con Vizcaya, lo que favoreció el empleo del carbón de la primera en la industria siderúrgica vasca. En otro orden de cosas, poseyó numerosos inmuebles en Madrid, Soria, León y en la capital vizcaína, donde promovió varias casas unifamiliares y de vecindad en su mayoría destinadas al alquiler.

Su residencia en Bilbao se encontraba en una casa de vecindad de la Gran Vía –a la que actualmente corresponde el número 30-, conocida precisamente por el apellido Allende, pues esta familia la promovió en 1885<sup>11</sup>, mientras que su domicilio en Madrid estaba en la calle Mayor. Consta que en este último intervino Daniel Zuloaga en los primeros años del siglo XX. Por lo demás, el empresario pasaba temporadas en Burón, donde construyó el palacete “La Casona” –hoy desmontado-. Posteriormente, en 1916, promovió el edificio de las Cuatro Calles en la Plaza de Canalejas de la capital de España. Este inmueble, para el que también diseñó piezas Zuloaga, fue la última obra del arquitecto Leonardo Rucabado (1875-1918)<sup>12</sup>.

La mansión para la que se fabricó el mural que protagoniza este artículo fue denominada “casa de campo” por el propio comitente<sup>13</sup>, lo cual es muy explícito de su carácter y función, así como de la transformación de los gustos y la forma de vida de la burguesía vasca en las postrimerías del siglo XIX. Estaba situada en el barrio de Indauchu, que en gran parte era propiedad de los Allende, de hecho llegó a ser conocido por este apellido. Inicialmente este núcleo del ensanche bilbaíno fue impulsado por Manuel Allende Villares –suegro de

---

LINARES, F., “La Sociedad palentina-leonesa de minas y los primeros altos hornos al cok de España en Sabero (1847-1862)”, *Revista de Estudios Geográficos*, 32, 1971, pp. 657-672; SEN RODRÍGUEZ, L. C., “Notas sobre la estructura de la propiedad en la fase de despegue de la minería leonesa, 1890-1914”, *Revista de Estudios Humanísticos, Geografía, Historia y Arte*, 11, 1989, pp. 193-222.

<sup>11</sup> Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia (ADFB), Fondo Municipal de Bilbao (FMB), sec. 4, c. 48, leg. 21.

<sup>12</sup> Sobre esta obra y su artífice véase BASURTO FERRO, N., *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria y Xarait, 1986.

<sup>13</sup> Archivo de Daniel Zuloaga (ADZ), leg. 1902-0032.

Tomás Allende-<sup>14</sup>, también natural de la localidad leonesa de Burón. Tras su fallecimiento en 1900, los cuatro hijos que tuvo de su matrimonio con Juana Plágaro Ochoa promovieron un buen número de chalés, en su mayoría diseñados por el mentado Rucabado<sup>15</sup>.

Precisamente las primeras construcciones de importancia levantadas en Indauchu correspondieron a cuatro viviendas pertenecientes a esta familia, una de las cuales era la que nos interesa en estas páginas. Estos inmuebles, que fueron proyectados entre 1898 y 1899, pertenecieron a Plácido Allende –casado con María Amparo Amann-, Pedro Govillar –casado con María del Carmen Allende-, Tomás Allende –casado con María Allende- y José Andrés Allende –casado con María de los Ángeles Pérez- y fueron erigidos en un terreno compartimentado al efecto en cuatro parcelas. Sin embargo, la solicitud de construcción ante la oficina técnica municipal corrió a cargo del patriarca, pero desafortunadamente, quizá en función de que se trataba de solares emplazados en una zona por entonces sin urbanizar, la petición no fue acompañada de los correspondientes planos<sup>16</sup>. Damos por hecho que el artífice de los inmuebles fue el arquitecto Severino de Achúcarro (1841-1910)<sup>17</sup>, a la sazón técnico de confianza de la familia, que además llegaría a reformar alguna de las casas al poco de que fuera inaugurada<sup>18</sup>. No obstante, tanto entre la documentación del archivo municipal de Bilbao como en la del de Daniel Zuloaga de Segovia aparecen mencionados otros facultativos, cuestión que ha propiciado algunos errores a la hora de adscribir la paternidad de los proyectos<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Desconocemos si antes de la boda entre Tomás y María Allende existía algún grado de parentesco entre Manuel y Tomás Allende. En cualquier caso, el primero, tras establecerse en Vizcaya, también destacó en el mundo de los negocios, sobre todo en las actividades mineras y en la construcción inmobiliaria.

<sup>15</sup> Algunos de los inmuebles fueron promovidos por Tomás Allende. La coincidencia en el nombre del promotor ha propiciado malentendidos, ya que se ha identificado su casa de campo con otras residencias erigidas por él mismo, alguna de las cuales apareció recogida en la prensa especializada de la época, llegando a afirmarse que el mural de Zuloaga estaba en la casa conocida como de la viuda de Laisea. Sobre este último inmueble véase DUBÉ, A., “Casa propiedad del Excmo. Sr. D. Tomás de Allende, en Bilbao. –Arquitecto: Don Leonardo Rucabado–”, *Pequeñas monografías de Arte*, 91, 1909, pp. 1-16.

<sup>16</sup> ADFB, FMB, sec. 4, c. 202, leg. 6.

<sup>17</sup> Achúcarro, titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1866, fue una figura destacada de la arquitectura y el urbanismo del País Vasco. Proyectó numerosos edificios tanto públicos como privados, en los que evolucionó desde el historicismo y el eclecticismo hasta el modernismo.

<sup>18</sup> ADFB, FMB, sec. 5, c. 225, leg. 35 y sec. 5, c. 225, leg. 7.

<sup>19</sup> Son los casos de Leonardo Rucabado y Federico Borda, sobrino de Achúcarro, quienes trabajaron en el estudio del último. Poco a poco el primero quedó al frente de los trabajos y con el tiempo se convirtió en el técnico de confianza de los Allende. Las estrechas relaciones profesionales explican que diversos documentos relativos al edificio que nos ocupa fueran rubricados por estos facultativos. Sin embargo, resulta más extraña la concurrencia del maestro de

Sabemos que en junio de 1900 una parte de la familia ya vivía en los edificios<sup>20</sup>. De todos modos, en ese momento aún no se había abierto la calle que les daría servicio y que tomó por nombre el apellido de los promotores, pues primero recibió la denominación de Particular de Allende y después Manuel Allende, nombre que conserva hoy día.

En poco tiempo Indauchu experimentó una profunda transformación y se convirtió en un sector ocupado por viviendas unifamiliares, rodeadas de superficies ajardinadas, aparte de contar con edificios recreativos, deportivos, capilla, plaza de toros, etc. Años más tarde, los chalés dejaron de tener uso residencial, pues muchos se convirtieron en clínicas, proceso que comenzó a ser evidente a finales de la década de los veinte. Finalmente la mayoría fueron demolidos, víctimas de la especulación inmobiliaria surgida a partir de los años cincuenta.

En cuanto al edificio para el que Zuloaga diseñó este importante mural, hay que decir que estaba en una parcela situada entre los solares de las casas de José y María del Carmen Allende, inmuebles que tampoco han sobrevivido. Al igual que las otras tres residencias de la familia, ocupaba la parte central del terreno, de manera que estaba previsto que estuviera rodeada de espacios ajardinados y contaba con una “glorieta”, término que consta en las trazas más antiguas localizadas y que hace referencia a un cenador de planta cuadrada, adosado a la cerca de la finca.

A través de los planos de emplazamiento, sabemos que de las cuatro casas primigenias la que nos ocupa fue la única que sufrió una gran transformación desde el primer bosquejo hasta lo que finalmente se construyó y todo esto en un plazo de menos de un año. Efectivamente, el ferropusiató más antiguo, fechado en mayo de 1898, deja constancia de un edificio con un trazado de núcleo rectangular y perfil accidentado por la incorporación de cuerpos de miradores<sup>21</sup>. El último dibujo, rubricado en marzo de 1899, demuestra que se introdujeron muchas variaciones respecto a lo previsto un año antes, entre ellas la erección del inmueble en un punto más centrado del solar, además el perímetro del edificio se complicó y adquirió más movimiento y, aunque se conservaron los mencionados ventanales, varió su ubicación<sup>22</sup>. Sin embargo, un proyecto de reforma, firmado por Rucabado en 1908, corrobora que finalmente prevaleció el emplazamiento contemplado en un principio, próximo al límite de la propiedad de José Allende, al tiempo que parece que se prescindió del mirador de la fachada trasera<sup>23</sup>.

---

obras Daniel Escondrillas durante una visita al inmueble con objeto de inspeccionar la instalación del mural, pues no consta que tuviera trato estrecho con Achúcarro, aunque eran conocidos sus vínculos con la alta sociedad bilbaína de la época.

<sup>20</sup> ADFB, FMB, sec. 4, c. 505, leg. 34.

<sup>21</sup> *Id.*, sec. 4, c. 487, leg. 11.

<sup>22</sup> *Id.*, sec. 1, c. 278, leg. 3.

<sup>23</sup> *Id.*, sec. 1, c. 297, leg. 45.

Desgraciadamente estos son los únicos planos conservados entre la documentación municipal y tampoco tenemos constancia de la existencia de fotos interiores<sup>24</sup>. De todos modos, la importancia del edificio y la riqueza de su decoración quedan ratificadas por algunas noticias que sacaremos a colación en las siguientes páginas, así como por las piezas de carpintería y las vidrieras que, junto al mural cerámico, fueron salvadas en el momento del derribo. En cualquier caso, el programa de la casa de Plácido Allende, que es la única de las cuatro residencias de la que se conserva documentación ilustrativa al respecto, demuestra la grandilocuencia de aquellos palacetes. En efecto contaba con estancias del tipo de “sala Luis XV”, “antesala”, “serre”, cerrada con cristal y carpintería de hierro, “gabinete”, “billar”, comedor principal, comedor de servicio, etc.<sup>25</sup>.

Con el paso del tiempo, la casa de Tomás Allende acabó convertida en clínica, uso que conservó hasta el momento de su demolición, cuando el citado Errazu decidió construir otro edificio hospitalario acorde con las necesidades de la época. Sin embargo, tal como anticipamos, salvó parte de la decoración trasladándola a la residencia que erigió por las mismas fechas en Lezama, según proyecto, firmado en 1967, por el arquitecto Rufino Basáñez (1929-1991)<sup>26</sup>. Pese a que la correspondiente memoria no incluye ninguna referencia al mural de Zuloaga, a la hora de concebir algunas dependencias este técnico tuvo en cuenta las características de aquellas ornamentaciones, aunque, como veremos, varios paneles cerámicos fueron recortados<sup>27</sup>.

Por lo que atañe directamente a los últimos<sup>28</sup>, la primera noticia fechada de la que tenemos noticia data del once de febrero de 1900, cuando Achúcarro acusó recibo del boceto que le había enviado Zuloaga. En ese momento el primero manifestó que era un “verdadero cuadro”, que le había satisfecho plenamente y que pondría todo su empeño ante los Allende para que se materializara<sup>29</sup>. Transcurridos unos días, el facultativo volvió a escribir al ceramista, dando por hecho el encargo, aunque con dos condiciones. La primera

<sup>24</sup> Una fotografía de la fachada principal del inmueble apareció recogida en un catálogo comercial de la firma Larrinaga y Zubiaurre, dedicada a la instalación de calefacciones, véase *Calefacción moderna Larrinaga y Zubiaurre, Bilbao*, sin fecha, p. 79.

<sup>25</sup> Así se desprende de los planos dibujados por Leonardo Rucabado en 1907. ADFB, sec. 4, c. 786, leg. 2.

<sup>26</sup> Archivo de la Delegación en Bizkaia del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro (ADBCOAVN), c. 2103, exp. 245. La memoria del proyecto está fechada en diciembre de 1966, pero en los planos consta febrero de 1967.

<sup>27</sup> VVAA, *Rufino Basáñez. Obras*, Bilbao, COAVN, 1997, pp. 68-69.

<sup>28</sup> De cara a la localización de varios documentos relativos a esta obra, agradezco la ayuda prestada por D. Alonso Zamora, director del Museo Zuloaga de Segovia, y D. Abraham Rubio, especialista en la obra del ceramista.

<sup>29</sup> ADZ, leg. 1900-0020.

afectaba al precio que le parecía muy elevado, al igual que a los comitentes, por lo que solicitaba una rebaja, mientras que la segunda se centraba en el plazo de ejecución, pues la decoración interior de la casa estaba muy adelantada, por lo que la ornamentación del vestíbulo no podía retrasarse mucho<sup>30</sup>. Lógicamente, previamente Zuloaga había mandado dos presupuestos que variaban en función de la incorporación de piezas en relieve en el zócalo y en las pilastras de separación entre los distintos paneles del revestimiento cerámico. El artista decidió dividir la composición en un total de veinticinco recuadros, que incluían ocho escenas principales, aparte de sobrepuertas y jambas. Igualmente dejó constancia de que la temática incorporaría figuras aisladas y asuntos de la industria y la minería<sup>31</sup>.

Zuloaga debió responder rápidamente a la misiva de Achúcarro, pues el ocho de marzo el responsable de la obra le notificaba que los propietarios habían aceptado su última oferta. Entonces el arquitecto insistió en la posibilidad de un nuevo abaratamiento, siempre que el resultado tuviera todas las “características artísticas”. En esa carta adjuntó un croquis del vestíbulo con los datos necesarios para que adoptara las medidas oportunas de cara a la ejecución y le comunicaba que las jambas y la cornisa de escayola ya estaban instaladas, pero que no habría ningún problema en desmontarlas, si así lo requería la decoración cerámica<sup>32</sup>.

Parece bastante probable que para el mes de junio el mural estuviera casi ultimado en el taller de Zuloaga, pues por entonces José María López, hombre de confianza del ceramista, le escribió y le preguntó sobre la fecha previsible de su instalación<sup>33</sup>. Consta documentalmente que el segundo se desplazó a Bilbao para dirigir la colocación del revestimiento. En este trabajo, que se llevó a cabo entre agosto y octubre, también participó la empresa de Daniel Basaldúa<sup>34</sup> de la capital vizcaína. Así, el día uno de septiembre el operario pidió las piezas necesarias para completarlo. En este sentido, demandó, entre otras cosas, “152 azulejos azul liso para los rincones” –entendemos que correspondían al zócalo-

<sup>30</sup> *Ibid.*, leg. 1900-0021 y QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, t. II, pp. 149-150.

<sup>31</sup> Este documento del archivo de Zuloaga carece de fecha y fue reproducido en QUESADA, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, t. II, p. 153 e *ID.*, *Daniel Zuloaga: 1852...*, p. 181.

<sup>32</sup> ADZ, leg. 1900-0022 y QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, t. II, pp. 151-152.

<sup>33</sup> ADZ, leg. 1900-0023.

<sup>34</sup> Daniel de Basaldúa era propietario de un almacén de materiales de construcción y de una fábrica de yeso. El veintiuno de agosto de 1900 envió una liquidación de gastos a Zuloaga que corrobora que se encargó del traslado de las piezas del mural desde la estación de ferrocarril bilbaína a la casa de Tomás Allende y que suministró los sacos de cemento necesarios para la obra. *Ibid.*, leg. 1900-0025.

dos piezas de las que constituyen el fuste de las pilastras y “seis rosetas”, que consideramos correspondían a los motivos prominentes que adornan las caras laterales de los citados soportes<sup>35</sup>. El uno de octubre el propio Zuloaga mandó una misiva a su taller y en referencia a la obra que nos ocupa indicó que había que hacer “piezas de Pilastra punteadas de oro, Piezas grandes 0’36 x 0’36 de basamento de las anteriores Moldura que encargue antes de venirme<sup>36</sup>, azulejo azul verdoso con oro y no se cuantas cosas más”<sup>37</sup>.

La realización del mural coincidió con un momento importante en la trayectoria del artista, pues, como hemos adelantado, el modernismo acababa de irrumpir en su producción. Por lo demás, simultáneamente abordó otros proyectos igualmente relevantes en el campo de la vivienda unifamiliar como los de las casas “Villa Aurora” del indiano Santiago Allende Jáuregui en San Sebastián<sup>38</sup>, “Toki Eder” de Luis Ocharan Mazas en el municipio cántabro de Castro Urdiales<sup>39</sup> y la de Fernando Merino Villarino en León<sup>40</sup>. En relación con

<sup>35</sup> *Ibid.* En esta misiva López indica que Escondrillas había visitado la obra con Allende, habiendo mostrado ambos su contrariedad por el estado de algunos azulejos que parece habían llegado rotos.

<sup>36</sup> A juzgar por un pequeño croquis dibujado en la misiva, se refiere al remate colocado por encima de los capiteles. *Ibid.*, leg. 1900-0026.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Este edificio fue proyectado por el arquitecto Luis Aladrén a finales de los años noventa. En el momento de la construcción fue decorado con importantes revestimientos cerámicos tanto en el exterior como en el interior, incluido el vestíbulo, que, a juzgar por la documentación conservada en el archivo de Daniel Zuloaga, tenía grandes similitudes con el de la casa de Tomás Allende de Bilbao. En este sentido véase QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga: 1852...*, pp. 90 y 114; ADZ, leg. 1899-27 y Archivo Municipal de San Sebastián (AMSS), leg. 352-7.

<sup>39</sup> Este palacete, que fue proyectado por el arquitecto Eladio Laredo (1864-1941) en 1900, incorpora revestimientos cerámicos en las fachadas, mientras que en 1905 la escalera fue decorada con un zócalo inspirado en El Quijote, salido igualmente del taller de Zuloaga. Sobre este inmueble véase ORDIERES DÍEZ, I., *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*, Castro Urdiales, Ayuntamiento de Castro Urdiales y Derivados del Flúor S.A., 1992; PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G., *Guía de arquitectura urbana de Castro Urdiales*, Mieres, Ayuntamiento de Castro Urdiales, 2007 y RUBIO CELADA, A. y ZAMORA CANELLADA, A., *ob. cit.*

<sup>40</sup> En la actualidad este edificio, diseñado por el arquitecto Juan Crisóstomo Torbado (1867-1945) en 1901, es una casa de vecindad, de manera que el antiguo vestíbulo ha pasado a ser el portal del inmueble. El revestimiento cerámico fue instalado entre 1902 y 1903 y recubre la totalidad de las paredes de la estancia, con una composición reticulada, que incluye un zócalo y una cornisa a modo de friso corrido. Tiene cuatro paneles con escenas protagonizadas por mujeres desempeñando tareas propias del campo y la mar, enmarcadas por una exuberante decoración curvilínea de ascendencia modernista. Para lo relativo a este edificio véase SERRANO LASO, M., *La arquitectura en León entre el historicismo y el racionalismo 1875-1936*, León, Universidad de León, 1993; VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Una cerámica mural de Daniel Zuloaga en León”, en *Estudios humanísticos y jurídicos: homenaje a Emilio Hurtado Llamas*, León, Colegio Universitario de León, 1977, pp. 385-395 y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Un

la primera hay que aclarar que, pese a la coincidencia en el apellido y lo afirmado por otros autores, este promotor, natural de Castro Urdiales y enriquecido en Argentina, no estaba emparentado con los Allende afincados en Bilbao. En cualquier caso, las paredes del vestíbulo del inmueble donostiarra, que tampoco ha llegado hasta nosotros, también estaban forradas de cerámica con un planteamiento muy similar a lo hecho en la capital vizcaína, pudiéndose afirmar que existe una relación entre el mural guipuzcoano, que consta estaba en proceso de instalación en septiembre de 1899<sup>41</sup>, los bocetos que presentó Zuloaga a Achúcarro en marzo de 1900 y lo que se hizo en Bilbao<sup>42</sup>. Por otro lado, Tomás Allende mantuvo lazos profesionales con algunos de los promotores que acabamos de señalar, caso de Merino, con quien impulsó una fábrica en León<sup>43</sup>. En este sentido, cabría plantearse la hipótesis de si estas relaciones pudieron propiciar que a la postre ambos empresarios encargaran obras a Zuloaga, toda vez que el ceramista diseñó revestimientos para los vestíbulos de las dos residencias.

No obstante, lo que ha llegado hasta nosotros del mural de la casa de Tomás Allende es sólo una parte del original, pues inicialmente el conjunto constaba de ocho paneles, aparte de otros frisos en sobrepuestas, y cubría completamente la superficie de las paredes. Por el contrario, a día de hoy se conservan únicamente cuatro con sus correspondientes zócalos y otras tantas pilastras (fig. 1). Asimismo, parece que hubo pequeñas variaciones desde los cálculos iniciales a la ejecución definitiva en lo referente a la superficie, pues en principio se habló de un mural de 56 metros cuadrados, que finalmente quedaron reducidos a 54 metros cuadrados<sup>44</sup>, mientras que lo que subsiste, tras el derribo del inmueble primigenio, ronda los 20 metros cuadrados<sup>45</sup>. No obstante, es suficiente para afirmar que en esta obra el artista puso de manifiesto un acusado sentido pictórico, algo que no extraña en función de sus incursiones en la pintura y su capacidad para la composición.

---

aspecto del modernismo leonés: las cerámicas de Daniel Zuloaga”, *Estudios Humanísticos, Geografía, Historia, Arte*, 2, 1980, pp. 99-107.

<sup>41</sup> ADZ, leg. 1899-0027.

<sup>42</sup> La coincidencia en el apellido de estos dos comitentes, la proximidad en el tiempo de ambos encargos y el hecho de que en varios documentos conservados en el archivo de Zuloaga no conste la fecha, el nombre de pila del promotor o la ciudad de destino de ciertas piezas siembra dudas sobre las obras a las que hacen referencia determinadas noticias.

<sup>43</sup> CARASA, P., *ob. cit.*, p. 102.

<sup>44</sup> Puede que esta variación sea fruto de las diferencias de cálculo existentes entre la presentación por parte de Zuloaga del primer presupuesto y el encargo definitivo, pues, como hemos adelantado, una vez que este último fue firme, Achúcarro envió al ceramista los planos de la dependencia.

<sup>45</sup> Exactamente son 19'89 metros cuadrados.



Fig. 1. Vista general de la parte conservada del mural del vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao. Daniel Zuloaga. 1900. Lezama (Vizcaya).

Los autores que destacaron la importancia de esta pieza, a tenor de la documentación existente en el archivo de Zuloaga y del coste total de la misma, que ascendió a 6.200 pesetas<sup>46</sup>, indicaron que el artífice propuso para la ocasión una composición de cerámica “con partes coloreadas y oro y reflejos metálicos a grande fuego”<sup>47</sup>, compuesta por escenas de diferente anchura con temas alusivos a la industria y la minería, enmarcadas por cenefas de motivos vegetales de ascendencia modernista y pilastras con sirenas, tallos y flores, así como un zócalo y una cornisa en relieve<sup>48</sup>. A grandes rasgos a este esquema se atiene lo descubierto, excepción hecha del basamento que carece de resalte, mientras que, a día de hoy, no subsiste ningún tipo de cornisa. En cualquier caso, se podría hablar de una estructura clásica, dada la configuración de un basamento, un cuerpo principal y un remate, composición, por otra parte, muy repetida por Zuloaga en revestimientos destinados a la decoración interior.

Del análisis de lo conservado se desprende que las técnicas empleadas fueron la cerámica de arista –también llamada de cuenca- y la pintura sobre cubierta estannífera<sup>49</sup>. Con la última están resueltas las escenas del basamento y

<sup>46</sup> Según consta en factura fechada el treinta y uno de agosto de 1901. QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, ob. cit., t. II, p. 518.

<sup>47</sup> Así figura en un documento del archivo de Zuloaga que carece de fecha reproducido en *Idem.*, p. 153.

<sup>48</sup> *Idem.* Aclaramos que, tal y como hemos adelantado, en realidad ofreció la posibilidad de que zócalos y pilastras fueran lisos o en relieve. La localización de la obra permite afirmar que los promotores se decantaron por una solución intermedia, pues el basamento es liso y los soportes en relieve.

<sup>49</sup> Algunos autores han afirmado que se trataba de pintura bajo baño, sin embargo creemos que debe ser sobre baño, ya que el artista empleó un esmalte muy opaco, pues lo contrario hubiera exigido una cubierta menos opaca. En este sentido, agradezco la colaboración prestada por D. Matías Castro, profesor jubilado de la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid y gran conocedor de la cerámica de Zuloaga.

los paneles principales, mientras que los motivos vegetales que las enmarcan obedecen a la primera solución en sintonía con una pauta usual en la producción del artífice. Por su parte, las pilastras fueron realizadas a partir de moldes y cuentan con detalles en relieve en los frentes. No obstante, los motivos de las piezas que forran las caras internas fueron materializados con técnica de arista. Tanto las basas como los fustes, los capiteles y ciertas partes de los zócalos incorporan toques de lustre dorado, técnica que implica una nueva cocción una vez retocadas las piezas con esos acentos; es decir que, a diferencia de ciertas afirmaciones y lo anunciado por el propio artista en algunos documentos<sup>50</sup>, no corresponden a cerámica de reflejo metálico en sentido estricto, algo que se desprende de otros testimonios de Zuloaga, quien en algunos escritos relativos a esta obra habló de “punteadas en oro”<sup>51</sup>.

En cuanto al tamaño de los azulejos, el ceramista adelantó que obedecerían al formato 18 cm. x 18 cm.<sup>52</sup>, típico de “La Segoviana”<sup>53</sup>, dimensiones que coinciden con las de las piezas conservadas, mientras que cinco de los bloques de los fustes de las pilastras son de 36 cm. x 36 cm. y el sexto, que corresponde a la parte inferior, es de 28 cm. x 36 cm. Por su parte, las basas miden 43’5 cm. x 35 cm.<sup>54</sup> y las correspondientes a los capiteles 33 cm. x 36 cm.

En la fabricación de los soportes que han llegado hasta nosotros se empleó el mismo molde, pues en todos ellos la sirena que aparece en el arranque del fuste tiene idéntica disposición. Sin embargo, a juzgar por los bocetos, en lo tocante a la delimitación de las escenas Zuloaga previó dos soluciones, de manera que las figuras estaban enfrentadas. La pérdida del resto del mural nos impide saber con seguridad si llegó a modelar dos variantes, aunque las cuatro piezas subsistentes sean idénticas, o si finalmente todas las pilastras fueron iguales. Advertimos otras diferencias entre los dibujos y la obra hallada, ya que hoy día los fustes constan de seis piezas en lugar de las cinco previstas inicialmente, mientras que los detalles vegetales de la parte superior ganaron en desarrollo con respecto a lo propuesto en un primer momento.

Por otro lado, el artífice afirmó que la altura del mural sería de 3’64 m. en función de las medidas de las paredes, mientras que la composición actual llega hasta los 2’85 m., por lo que creemos que, al realizar el traslado, se prescindió

<sup>50</sup> Zuloaga, tal como hemos adelantado, habló de “oro y reflejos metálicos” en un documento sin fecha reproducido en QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, ob. cit., t. II, p. 153.

<sup>51</sup> ADZ, leg. 1900-0026.

<sup>52</sup> Así lo anunció en el que parece ser el documento más antiguo conservado concerniente a esta obra, que apareció reproducido en QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, ob. cit., t. II, p. 153.

<sup>53</sup> RUBIO CELADA, A., *De la tradición...*, ob. cit., p. 204.

<sup>54</sup> Tiene un ligero ensanchamiento a la altura de la moldura del remate, zona en la que alcanza 37 cm. de anchura.

del friso corrido que remataba el conjunto. En cuanto a la anchura de los ocho paneles principales manifestó que oscilarían entre 3'30 m y 0'95 m.<sup>55</sup>, diferencias, por otra parte, lógicas en función de las dimensiones de los entrepaños y de la presencia o no de puertas. Sin embargo, esta no era la única variación, pues alguna escena ocupaba casi por completo la altura del panel, careciendo de zócalo, mientras que otras estaban hermanadas precisamente por la existencia de un basamento de similares características. Asimismo, las molduras que las enmarcaban no eran idénticas, ya que las había ovaladas, circulares, de medio punto, etc.<sup>56</sup>. La parte conservada corrobora estas noticias, aunque, a juzgar por su montaje, unos cuerpos están más adelantados que otros, lo que determina diferencias en las dimensiones de las caras laterales de las pilastras y en su acabado, pues las más profundas están realzadas por los florones<sup>57</sup>, de los que ya nos hemos hecho eco, colocados mediante tornillos, una vez terminada la instalación del resto de las placas.

En este sentido, los bocetos del mural (fig. 2) ofrecen algunas diferencias respecto a lo que damos a conocer en estas páginas. De una parte, tal como hemos anticipado, una cornisa corría por encima de los paneles a la altura de los capiteles y, además, el conjunto estaba coronado por un friso continuo. Precisamente el diseño de la primera coincide con el desarrollo que tienen actualmente las caras laterales de las pilastras aderezadas con los citados florones. No obstante, creemos que esta última modificación se introdujo a lo largo del proceso de fabricación del revestimiento y no es fruto de cambios llevados a cabo durante la instalación en su actual emplazamiento, puesto que, a día de hoy, los detalles vegetales que enmarcan las escenas están perfectamente alineados con los capiteles de las pilastras.

A la hora de realizar el molde de los soportes Zuloaga se decantó por introducir una variación en la basa, que disminuyó de tamaño con respecto a lo bosquejado inicialmente en favor de la altura del fuste e incorporó racimos de vid. En los dibujos de las primeras se observa una gran similitud con lo hecho para el vestíbulo de la casa de Santiago Allende en San Sebastián un año antes<sup>58</sup>, mientras que los segundos cuentan con una composición a modo de

---

<sup>55</sup> Así consta en un documento sin fecha reproducido en QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, ob. cit., t. II, p. 153. La anchura de los cuatro que han llegado hasta nosotros oscila entre 0'99 m. y 1'64 m., aunque fueron recortados lateralmente antes de instalarlos en su actual emplazamiento.

<sup>56</sup> *ID.*, *Daniel Zuloaga: 1852...*, ob. cit., p. 90.

<sup>57</sup> Zuloaga utilizó el término de roseta a la hora de referirse a estas piezas. ADZ, leg. 1900-0025.

<sup>58</sup> Unos croquis, incluidos en una carta dirigida por José Peña a Zuloaga a finales de septiembre de 1899, demuestran que las basas de las pilastras y los recercos de las escenas de querubines y ninfas de los zócalos eran muy similares a lo hecho previamente en el edificio donostiarra. *Ibid.*, leg. 1899-0027.

subiente que arranca de las citadas sirenas, se articula mediante roleos, que enmarcan motivos pentagonales y flores pentalobuladas, y desemboca en unas ramas que semejan estar movidas por el viento. Estas últimas coinciden con soluciones de otras obras del ceramista de principios del siglo XX, caso de una casa de vecindad de San Sebastián, proyectada por el arquitecto Ramón Cortázar (1868-1945) en 1905<sup>59</sup>. Todo ello está enmarcado por una greca conformada mediante estilizadas espigas. Asimismo, los fondos están realzados con motivos circulares potenciados por los toques dorados, a los que hemos hecho referencia, que también salpican algunas flores. Finalmente los capiteles enlazan con el tipo jónico, dada la incorporación de dos volutas, y se atienen en gran medida a lo previsto en los bocetos.



Fig. 2. Boceto de uno de los paneles del mural del vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao. Daniel Zuloaga. 1900. Archivo de Daniel Zuloaga. Segovia.

<sup>59</sup> Existe una coincidencia entre este detalle del vestíbulo de la casa de Tomás Allende y los que enmarcan los vanos ultrasemicirculares del segundo piso de la fachada a la calle Gernikako Arbola del edificio donostiarra. No obstante, los últimos tienen un diseño marcadamente modernista como consecuencia de la cadencia del movimiento de las hojas. Sobre este último inmueble véase RUBIO CELADA, A., "Cerámicas modernistas de Daniel Zuloaga en Donosita/San Sebastián", *Ondare*, 23, 2004, pp. 460-461.

Otra variación atañe a los zócalos, pues, tal como aparecen en los dibujos, estaban enmarcados por una greca de azulejos seriados de fondo azulado, aderezados con detalles curvilíneos de tonalidad dorada, también previstos en el vestíbulo de la citada residencia donostiarra. Sin embargo, hoy día el basamento carece de este recerco que muy probablemente no se llegó a colocar.

La documentación custodiada en el archivo de Zuloaga corrobora que, a la hora de pintar las escenas principales, el artista partió de fotografías sobre las que procedió a dibujar la cuadrícula de los azulejos. Indudablemente esto conduce a hablar de realismo tanto por el manejo de ese tipo de documentos<sup>60</sup> como por el cariz de los propios pasajes que en más de un caso no caían en lo amable o lo anecdótico, aunque a posteriori introdujo variaciones en esa dirección. Impresiona la fidelidad a las fotografías de algunos paneles, caso del de la escena de laya, cuyo boceto reproducimos en este artículo, que desgraciadamente se perdió como consecuencia del derribo de la casa, y el protagonizado por una porteadora de mineral en solitario.

Tres de los paneles que subsisten presentan zócalo. Sus asuntos corresponden a una vista desde la ría de la fábrica de Altos Hornos de Vizcaya, a cuyo consejo de administración, como vimos, perteneció Tomás Allende; otra está protagonizada por un pequeño puerto con un cargadero de mineral, varios buques y operarios acarreamo cestos de mercancía y la tercera es la aludida de una mujer, recortada sobre una explotación a cielo abierto. Por lo dicho, las últimas evocan las actividades mineras del promotor, pero el artista huyó de representar la crudeza de este trabajo, optando por recrearlo de una forma indirecta. Puede llamar la atención el protagonismo de las mujeres, aunque lo cierto es que jugaron un importante papel en las labores de selección, lavado y transporte del mineral. No obstante, a tenor de lo conservado, Zuloaga se decantó exclusivamente por la última faceta, a todas luces la más llevadera. Estas referencias a la vida laboral entroncan con la llamada pintura social, pero siempre huyendo de la dureza extrema. Sin embargo, no eran temas inéditos en la producción del ceramista, quien ya los había empleado en la fachada oriental de la Escuela de Ingenieros de Minas de Madrid. De todos modos, en esta última obra partió de cartones de Manuel Domínguez y Vicente Oms, aunque Quesada apuntó que Zuloaga había influido en la conformación de unas sardineras incluidas en ese revestimiento<sup>61</sup>. En cualquier caso, para el mural de Bilbao manejó fotografías, lo que en sí mismo ahondaba en el realismo e ilustra sobre la forma de trabajar del artífice a principios del siglo XX.

---

<sup>60</sup> Sobre la relación de Zuloaga con la fotografía véase RUBIO CELADA, A., *Los Zuloaga...*, *ob. cit.*, pp. 153-165 y RUBIO CELADA, A. y ZAMORA CANELLADA, A., *ob. cit.*

<sup>61</sup> QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga: 1852...*, *ob. cit.*, p. 82.

La primera está acogida por un marco ovalado (1'44 m. x 0'85 m.). Está presidida por una embarcación sobre las aguas de la ría y tiene por fondo la fábrica de Altos Hornos, cuyas chimeneas se prolongan en altura (fig. 3). Utilizó para la ocasión una gama de colores azules, grisáceos y, en menor medida, verdes, carmines y dorados y optó por el abocetamiento a la hora de dar forma a los asuntos. Así, destaca la habilidad al reflejar las sombras de los barcos sobre el Nervión, así como los efectos del celaje, en el que se mezclan los tonos negruzcos del humo con el resplandor rojizo que proyectan los hornos y los azules de algunos claros. Consta que Zuloaga partió de una postal de Hauser y Menet<sup>62</sup>, realizada en 1895, en la que en una vista general del barrio baracaldés de El Desierto se vislumbra la factoría siderúrgica en cuestión. Pese a que esto último profundiza en planteamientos realistas, otros aspectos como los dos pequeños botes y el barquero del primer término revelan cierto gusto por lo anecdótico.

Esta representación del mundo fabril está enmarcada por una maraña vegetal a base de tallos, margaritas, capullos y hojas acorazonadas que destacan sobre el fondo lechoso de los azulejos. En el ritmo de los tallos de la parte inferior se rastrean formas vinculadas a los roleos de las obras clasicistas de Zuloaga, sobre todo en lo tocante a la zona del eje de la composición. Por el contrario, los de la parte superior están desplegados y enroscados con una mayor libertad, siendo más evidente la sinuosidad, y resultan más próximos al modernismo, pudiéndose atisbar ciertos indicios de *coup de fouet*. En cualquier caso estos últimos son manifiestos en los abultamientos a modo de nudos del tallo marrón que delimita el panel en los extremos inferior y superior. Por lo que atañe a los laterales, a la hora de la instalación en su actual emplazamiento hubo un error de cálculo o alguna variación de última hora que obligó a recortarlos. Así lo evidencia el hecho de que varios motivos tengan truncada su terminación, así como la diferencia de tono de los fondos, pues para el caso se emplearon azulejos de cubierta blanca que contrastan con la gama más oscura del resto. De todos modos, sin ningún género de dudas los primeros también proceden del mural de la casa de Tomás Allende, muy probablemente de alguno de los paneles que no ha llegado hasta nosotros.

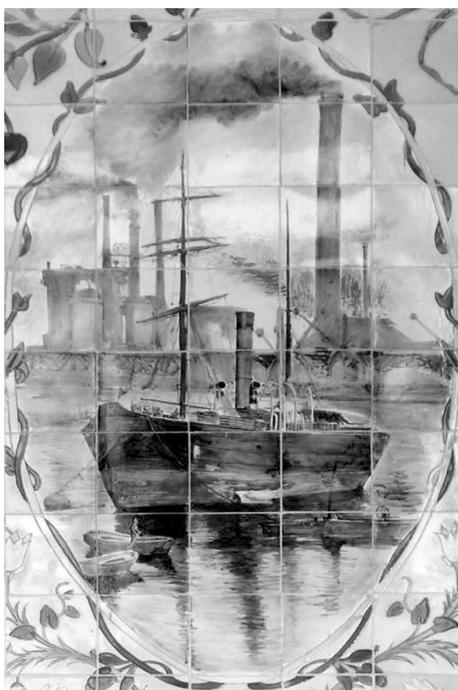
La segunda escena (fig. 4) está acogida bajo una moldura rebajada y es la más ancha entre las conservadas (1'66 m. x 1'64 m.), pese a que también está recortada con respecto al original. En ella se divisa un puerto con distintas embarcaciones, entre las que sobresale una, en cuyo casco se lee "RIVER DE CIER LA ROCHELLE", así como un cargadero de mineral con varias

---

<sup>62</sup> En el archivo de Daniel Zuloaga se conserva este documento editado por Hauser y Menet en 1895. Sobre esta empresa, que publicó tarjetas de muchos rincones de España a finales del siglo XIX y principios del XX, entre ellas la que nos ocupa, véase CARRASCO, M., *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España*, Madrid, Casa Postal, 1992.

vagonetas. En este caso el fondo está ocupado por una explotación a cielo abierto, junto a lo que parece un poblado minero, y verdes colinas. Un gran número de personas, que en sí mismas revelan el interés por el detalle, se agolpan en primer término, donde hombres y mujeres trajinan con cestos a la cabeza ante la mirada de terceros, caso de una figura masculina de espaldas, que bien pudiera ser un encargado, y una dama elegantemente ataviada que se dispone a descender al muelle por una escalera. Los operarios acarrean el mineral desde embarcaciones que no resultan visibles en la composición y lo conducen a barcos de más tonelaje, especializados en el transporte al extranjero. El ceramista usó una factura rápida y desdibujada y gamas de color similares a las del panel anterior, aunque con mayor presencia de los melados, conseguidos a partir de óxido de hierro.

Aquí la maraña vegetal que envuelve al motivo principal tiene menos relevancia en función del mayor tamaño de la escena, pero aun así se observa un trazado más libre y sinuoso en la zona del remate con respecto a la base, pese a que los detalles florales sean similares.



Figs. 3 y 4. Panel del mural del vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao. Detalles. Daniel Zuloaga. 1900. Lezama (Vizcaya).

A la hora de realizar el tema de la cargadora de mineral, Zuloaga siguió casi al pie de la letra una fotografía de Ladislav Konarzewski (1823-1895) conservada en el archivo del ceramista<sup>63</sup>. Sobre la imagen de este artista polaco, afinado en la localidad francesa de San Juan de Luz, dibujó, tal como corrobora la imagen que reproducimos en estas páginas, la correspondiente cuadrícula para proceder a pintar la composición, que en esta ocasión está englobada dentro de un marco tendente al círculo (1'35 m. x 1'35 m.). Se trata de una fotografía de estudio de una joven representada de tres cuartos de perfil, descalza en actitud de caminar, con el brazo derecho en jarras, mientras que con el izquierdo sujeta un botijo que, con evidente gallardía, porta sobre la cabeza. Su atuendo está compuesto de falda larga, delantal con abultados pliegues y chaquetilla (fig. 5).



Fig. 5. *Fotografía de mujer vasca.* Ladislav Konarzewski. Sin fecha. Archivo de Daniel Zuloaga. Segovia.



Fig. 6. *Panel de la casa de Tomás Allende en Bilbao.* Detalle. Daniel Zuloaga. 1900.

Zuloaga reprodujo la figura con gran fidelidad, aunque advertimos modificaciones en el rostro. No obstante, la recortó sobre una explotación a cielo abierto excavada en la montaña, sobre cuya cima divisamos una estación de carga y descarga de un tranvía aéreo, con caballetes de estructura de madera igualmente visibles, así como las vías del tren. Estos últimos detalles ponen de manifiesto una

<sup>63</sup> Se trata de una fotografía de 15'1 cm. x 10 cm., en cuyo reverso aparece impreso en rojo LADISLAV KONARZEWSKI. ST. JEAN DE LUZ. ADZ, fotografías varias.

inclinación a recargar la composición y en cierta manera ambientan la escena. Asimismo sustituyó el recipiente por un cesto de mineral, algo muy apropiado para la temática escogida. En cuanto al colorido, en la protagonista predominan azules y grises, que en los fondos aparecen combinados con tierras y verdes, todos ellos con muchos matices (fig. 6).

La flora del contorno exterior gana protagonismo dentro del panel, aunque ahonda en lo dicho en el caso de los anteriores con la novedad de que, aparte de margaritas, incorpora anémonas con el consiguiente uso de colores azules y ocreos.

Los zócalos de estos paneles están resueltos a base de recuadros con querubines y ninfas o sirenas surcando los mares (fig. 7). A día de hoy, los tres constan de otras tantas hiladas de azulejos, en los que predominan tonos azules de una gran intensidad<sup>64</sup>, conseguidos a partir de óxido de cobalto, y, en menor medida, los dorados. Precisamente el colorido supone otra coincidencia con lo hecho poco antes en la referida casa donostiarra de Santiago Allende<sup>65</sup>. El oro fue utilizado en la representación del sol y los rayos, en las cuerdas que sujetan los niños, así como para perfilar algunas figuras y ciertos detalles. Sin embargo, creemos muy plausible que en origen esta parte del basamento tuviera cuatro hiladas, mientras que a lo largo del proceso de ejecución en el taller se renunció a la greca que enmarcaba los recuadros en los bocetos.



Fig. 7. *Detalle del zócalo.*

Ninguna de las escenas se repite y más bien habría que hablar de variaciones sobre el mismo tema, pues observamos diferencias en la ubicación del astro solar, el número de protagonistas, el medio que utilizan para

<sup>64</sup> Los especialistas en la obra del ceramista coinciden en destacar su virtuosismo a la hora de sacar matices a este color. QUESADA MARTÍN, M. J., “Daniel Zuloaga, ceramista...”, *ob. cit.*, p. 183.

<sup>65</sup> *ID.*, “Daniel Zuloaga: 1852...”, pp. 90 y 114.

desplazarse por las aguas, bien peces de aspecto un tanto fantástico, barcas o velas improvisadas a base de telas tensadas por los querubines, etc. En cualquier caso, es obvio el gusto por la anécdota y la inclinación del artífice hacia un tratamiento somero de las anatomías. Otro tanto cabe decir de la conformación de las olas mediante formas arriñonadas o líneas curvilíneas, así como de los propios peces y sus escamas.

También en el zócalo, sobremanera en el correspondiente al panel de la ría y la fábrica de Altos Hornos, son patentes ciertos fallos a la hora de colocarlo en su actual emplazamiento, pues no existe la debida continuidad entre algunos azulejos aledaños.



Fig. 8. Panel del mural del vestíbulo de la casa de Tomás Allende en Bilbao.

Por último, el cuarto panel (fig. 8), cuyo boceto publicó María Jesús Quesada en 1977<sup>66</sup>, también corresponde a un pequeño puerto, aunque, al igual que en el caso de la otra vista costera, no lo hemos podido identificar con un lugar concreto. Está ocupado en primer término por una barca con un marinero y dos mujeres, una de las cuales parece una típica sardinera, pues porta una cesta de pescado sobre la cabeza, mientras que otras embarcaciones amarradas al muelle constituyen el segundo término. Todo ello se recorta sobre verdes colinas, en cuya cima se divisa un pueblo, y un cielo plomizo. Es factible que proceda de una pared diferente a las anteriores, pues carece de basamento, más allá de una hilada de azulejos de tono lechoso, salpicada de tallos curvilíneos y pequeñas hojas. Así las cosas, esta escena ocupa gran parte del panel, mide 2'35 m. x 1'40 m. y está acogida por una moldura curva en los laterales, pero con remate casi recto. El tema no entronca con las actividades del comitente y resulta un tanto intrascendente, pese a que armoniza con lo propio de la geografía vasca, en función de lo cual los verdes, conseguidos mezclando óxidos de cobre y cromo, tienen mayor presencia.

Simultáneamente la ornamentación vegetal tiene menos protagonismo. Sin embargo, la decoración de látigo es más evidente y constituye el detalle más claramente modernista de la parte del mural que ha llegado hasta nosotros. Concretamente destacan los motivos *coup de fouet* que delimitan un elemento curvilíneo que gira sobre sí mismo en el centro de cada una de las albanegas. En este panel también se observa que no existe continuidad entre algunos azulejos. Así ocurre precisamente en una de las enjutas y en un rincón del celaje.

El boceto firmado por Zuloaga que reproducimos en estas páginas corrobora que para uno de los paneles perdidos desarrolló una escena con cuatro labradores arando la tierra con layas<sup>67</sup>. Para ello partió de una fotografía, custodiada en el mismo fondo documental, que en este caso reprodujo con gran exactitud, noticia que ya adelantó Abraham Rubio<sup>68</sup>. Tampoco enlaza con las actividades de Allende, aunque, como es sabido, los tipos populares tuvieron una importante presencia en la obra del ceramista dentro de los postulados del realismo y del regionalismo.

Aparte de lo dicho, subsisten otros restos del primitivo mural, sobre todo basas y capiteles. También han llegado hasta nosotros varios azulejos seriados (18'5 cm. x 18'5 cm.), realizados con molde, cuyo motivo principal es un mascarón en relieve, que bien pudiera ser la representación de Baco, puesto que está adornado con pámpanos y racimos de vid. Este último, al igual que los

<sup>66</sup> *ID.*, "Daniel Zuloaga: 1852...", p. 83.

<sup>67</sup> En el caso de murales de la importancia del que nos ocupa Zuloaga tendió a estampar su rúbrica y en muchos casos la fecha. No obstante, en ninguno de los paneles subsistentes consta su firma, por lo que cabe suponer que figuraría en alguno de los que no ha llegado hasta nosotros.

<sup>68</sup> RUBIO CELADA, A., *De la tradición...*, *ob. cit.*, p. 349.

acroterios dispuestos en los vértices, es de color dorado y sobresale con respecto al fondo neutro azulado. No creemos que formaran parte del mural del vestíbulo<sup>69</sup>, tal como ratifican sus propias dimensiones, pero ignoramos a qué otra dependencia de la casa de Tomás Allende pudieron corresponder, al tiempo que, dados los planteamientos imperantes en los diseños de Zuloaga, no es probable que estuvieran dispuestos conformando una hilada continua, sino más bien alternados con otras piezas.

Seguidamente, el artista recibió otro encargo de Tomás Allende, que en esta ocasión atañía a la decoración exterior del mismo inmueble. Se trató de dos paneles para una terraza, uno con bueyes y otro con pescadores, que no han sobrevivido, pero que ratifican el papel jugado por la cerámica en la arquitectura de la época y el gusto por la policromía. Según indicó el mentado Basaldúa en una carta fechada el ocho de junio de 1901, para entonces los comitentes ya habían visto el boceto que incluía un “boyero”<sup>70</sup>. En diciembre de ese año estos murales ya estaban instalados, pues así consta en una factura de la que se desprende que se emplearon azulejos de 18 cm. x 18 cm. y que simultáneamente se procedió a forrar las roscas de unos arcos, ascendiendo el coste de la obra a 1.208 ptas.<sup>71</sup>. Sin duda este pedido vendría a probar que el conjunto del vestíbulo satisfizo a los dueños y permite establecer nuevas coincidencias con inmuebles reseñados anteriormente como “Villa Aurora” y “Toki Eder”, para los cuales Zuloaga diseñó obras en más de una ocasión.

Finalmente, tal como señalamos al principio, otras piezas decorativas salvadas del derribo ratifican la indudable calidad de la ornamentación interior y el desembolso llevado a cabo por los comitentes. Así, han llegado hasta nosotros unas magníficas vidrieras<sup>72</sup>, dos puertas neonazaritas<sup>73</sup> y un azulejo

<sup>69</sup> Cabría la hipótesis de que constituyeran la greca, a modo de marco de los recuadros del zócalo, prevista en los bocetos, cosa que, como hemos explicado, descartamos.

<sup>70</sup> QUESADA MARTÍN, M. J., *Daniel Zuloaga. Ceramista...*, ob. cit., t. II, p. 166.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 527.

<sup>72</sup> Proceden de los talleres franceses de Dagrant, impulsados por Pierre Gustave Dagrant (1839-1915), radicados por entonces en Burdeos. Son un total de diez paneles rectangulares de idéntica altura, pero de distinta anchura, provenientes de dos o tres ventanales del primitivo inmueble. Sin embargo, creemos que ninguno iluminaba el vestíbulo, puesto que solía ser una habitación carente de ventanas, más allá de las correspondientes a los montantes de la puerta principal que en ocasiones estaban acristalados. Cuatro presentan una decoración compuesta de plantas, aves y mariposas en una superficie lacustre, al tiempo que en la parte superior de la composición hay ramilletes de flores, que simulan pender de la propia estructura metálica del ventanal. Obedecen a una receta habitual en los diseños de esta empresa bordelesa, que todavía son fáciles de encontrar en anticuarios especializados en vidrieras. En este sentido, hemos podido ver ejemplares similares en poder de la firma inglesa Tomkinson.

<http://www.vitraux.co.uk/fr/fire198.htm>. Consultado el veintiocho de agosto de 2011.

<sup>73</sup> Su factura incluye labores de incrustación de distintas maderas con motivos de lacería y ataurique.

con la inscripción “Enrique Linares. Granada-Bilbao 1899. Reservados los derechos de reproducción”, actualmente incrustado en una de las tapias del recinto de la vivienda. Este último nos lleva a pensar que probablemente hubiera una habitación decorada dentro de recetas alhambristas, pues ese taller estaba dedicado a la fabricación y venta de trabajos de taracea y escayola de aquel estilo, aunque también hizo las veces de almoneda<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Es sabido que abrieron comercios en varias ciudades españolas, caso de Toledo, Sevilla, Córdoba, Barcelona, Palma de Mallorca y Madrid. No obstante, la leyenda del azulejo en cuestión nos lleva a la conclusión de que, cuando menos en 1899, tuvieron delegación en Bilbao. Por lo demás, en sí misma, esta pieza indica que en ese año ya se encargó parte del programa decorativo de la casa de Tomás Allende.