

# El mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo del Ensanche de Bilbao. Interacciones entre la escultura conmemorativa y la funeraria a principios del siglo XX

---

Maite Paliza Monduate  
*Universidad de Salamanca*

## RESUMEN

El mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo del Ensanche de Bilbao es uno de los panteones más notables del Cementerio de Derio. Fue promovido por el Ayuntamiento de Bilbao como homenaje y lugar de enterramiento de los fallecidos durante una aglomeración producida en 1912 en una de las salidas de dicho edificio. Una serie de recientes hallazgos nos ha permitido aportar precisiones sobre la autoría del proyecto, realizado conjuntamente por los arquitectos municipales en 1913, así como sobre su programa iconográfico y la materialización de las labores escultóricas, que corrieron a cargo de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, bajo la dirección del escultor Higinio de Basterra.

Inaugurado en 1916, forma parte de las obras que combinan aspectos de la escultura conmemorativa y funeraria, prevaleciendo aquí la segunda en parte, porque los arquitectos renunciaron a diseñar una capilla panteón por problemas presupuestarios.

## PALABRAS CLAVE:

Arquitectura funeraria, escultura funeraria, Higinio Basterra, Ricardo Bastida, Cementerio de Derio.

## ABSTRACT

The mausoleum of the Victims of the Tragedy of the Circo Theatre of the Ensanche of Bilbao (Spain) is one of the most noteworthy pantheons in the Cemetery of Derio. It was promoted by the Bilbao Town Council in homage to and as a place of rest for those killed when a mass of people conglomerated at one of the exits of the building in 1912. A series of recent findings has contributed more details as to the authorship of the project, carried out together by municipal architects in 1913, as well as to its iconographic programme and the materialization of the sculpture work, done by students of the Art School of Bilbao (Escuela de Artes y Oficios de Bilbao), under the direction of the sculptor Higinio de Basterra.

Inaugurated in 1916, it forms part of the works that combine aspects of commemorative and funerary sculpture, the latter prevailing, in part because the architects renounced designing a pantheon chapel owing to budget problems.

## KEYWORDS:

Funerary architecture, Funerary sculpture, Higinio Basterra, Ricardo Bastida, Cemetery of Derio.

El siglo XIX pasa por ser la edad de oro del monumento conmemorativo. A lo largo de la centuria se erigieron multitud de obras en memoria de caídos en conflictos bélicos, literatos, políticos, filántropos, etc. Paulatinamente su concepción y estilo evolucionaron desde las formas clásicas de las obras tempranas hacia el realismo de finales del siglo XIX e incluso planteamientos aún más rupturistas en algunos ejemplos de principios del XX. Todo ello supuso transformaciones en la estructura del pedestal, la fisonomía y disposición de las figuras protagonistas y secundarias, el tipo de materiales y la policromía inherentes a los mismos, el tratamiento de las texturas, etc. Las relaciones y coincidencias entre esta tipología y la funeraria que también alcanzó gran relieve en esa época, especialmente en el período finisecular y en los albores de la centuria pasada, son más que evidentes, pues tienen una estrecha relación con el pasado y la intención de perpetuar a una persona o un acontecimiento, en función de lo cual presentaron similitudes tanto en el diseño como en el programa iconográfico, cuestión que numerosos autores han sacado a colación por distintos motivos<sup>1</sup>. En ambas la escultura y la arquitectura estuvieron íntimamente unidas, dándose la circunstancia de que con mucha frecuencia arquitectos y escultores colaboraron estrechamente en su concepción y proyección<sup>2</sup>.

Dentro de este contexto se sitúan algunos mausoleos erigidos en cementerios en memoria de víctimas de catástrofes de diverso tipo. Normalmente, estos últimos basculan entre la escultura conmemorativa, puesto que fueron erigidos por los poderes públicos con objeto de rendir homenaje a los fallecidos, y la funeraria propiamente dicha, ya que en ocasiones también fueron su lugar de enterramiento. En la cornisa cantábrica hay varios ejemplos. Así, podemos citar el levantado en memoria de las víctimas de la explosión del buque Machichaco en Santander, acaecida en 1893, que fue instalado en el cementerio de Ciriego, proyec-

tado por Cabezas y Masriera i Campins. Esta obra, pese a estar enclavada en un campo santo, no acoge enterramiento alguno, por lo que fue promovida con la única intención de perpetuar el recuerdo de los muertos y, por tanto, con intenciones similares a las del monumento levantado en el muelle de Maliaño con motivo del mismo suceso<sup>3</sup>, diseñado por el arquitecto Valentín Lavín Casalis y el escultor Cipriano Folgueras en 1896<sup>4</sup>.

En el caso de la obra que analizamos en el presente artículo, que es la más representativa de Vizcaya, sólo se erigió un único monumento que también fue la última morada de las víctimas ocasionadas en la catástrofe en cuestión. En este caso el desgraciado acontecimiento, que ocasionó cuarenta y seis muertos –cuarenta y cinco niños, en su mayoría pertenecientes a familias humildes, y un adulto<sup>5</sup> y un gran número de heridos, tuvo lugar el domingo veinticuatro de noviembre de 1912 en el Teatro Circo del Ensanche de Bilbao. En ese momento, el edificio estaba lleno y tenía lugar un pase cinematográfico en sesión continua de la película *¿Quién ha robado el millón?*<sup>6</sup>. Durante la proyección se produjo un desafortunado incidente, ya que, a modo de broma y tal vez impulsado por el resplandor de un incendio que aparecía en una de las secuencias de la cinta<sup>7</sup>, uno de los espectadores de la galería alta gritó *fuego*, lo que alarmó al público asistente que ocupaba esa misma zona, una parte del cual intentó huir y se agolpó en la escalera de acceso. Ésta era estrecha,

<sup>3</sup> BERMEJO LORENZO, Carmen, *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 168-169.

<sup>4</sup> SAZATORNIL RUIZ, Luis, *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Fundación Marcelino Botín y Universidad de Cantabria, 1996, p. 93.

<sup>5</sup> Del total de las víctimas, cuarenta y cuatro murieron en el momento de la avalancha, mientras que otras dos, que resultaron gravemente heridas, expiraron en el Hospital de Basurto unas horas más tarde. *El Liberal*, nº del veinticinco de noviembre de 1912, p. 2.

<sup>6</sup> *El Liberal*, nº 26 de noviembre de 1912, p. 1.

<sup>7</sup> *Ibidem*. La noticia del título de la película que se estaba proyectando en el Teatro Circo en el momento de producirse el desafortunado suceso está tomada de la información que aporta este periódico, gracias al cual también hemos tenido conocimiento de que en esta obra aparecía la secuencia de un incendio. Sin embargo, todas nuestras pesquisas tendentes a encontrar más información sobre este largometraje han sido inútiles, dada su antigüedad y la escasez de estudios sobre la filmografía de esa época.

<sup>1</sup> Entre otros muchos cabe citar ARNAIZ GÓMEZ, Ana, "La sepultura, monumento que construye la memoria de la vida", en *Actas del I Congreso Internacional sobre cementerios. Una Arquitectura para la muerte*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Dirección General de Arquitectura, 1993, pp. 285-289; FREIXA, Mireia, "La escultura funeraria en el modernismo catalán", en *Fragments*, 3, Madrid, 1984, p. 49.

<sup>2</sup> REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 270.

empinada y además tenía un ángulo, dándose la coincidencia de que la puerta de salida en ese momento estaba cerrada, por lo que tuvo que ser derribada por el propio público<sup>8</sup>. Se produjo el lógico tumulto y la consiguiente avalancha, de manera que, aunque algunos empleados intentaron calmar los ánimos, muchas personas cayeron al suelo y al ser arrolladas por las que venían detrás murieron asfixiadas<sup>9</sup>.

Ante la gravedad del acontecimiento, el pleno del Ayuntamiento de Bilbao se reunió esa misma noche y nombró una comisión encargada de las medidas a tomar. Acordaron erigir un mausoleo como homenaje a las víctimas y encargaron al arquitecto municipal y al administrador del Cementerio de Derio que eligieran una parcela al efecto en este campo santo. Determinaron que el entierro tendría lugar el martes veintiséis de noviembre, mientras que los funerales se celebrarían en la Basílica de Santiago y que con ese motivo quedarían suspendidas las clases en las escuelas del municipio<sup>10</sup>. Para cubrir todos estos gastos en primera instancia aprobaron un presupuesto especial de 25.000 ptas.

Pese a que inicialmente, algunas autoridades, como el Gobernador Civil, manifestaron que el edificio reunía magníficas condiciones de seguridad<sup>11</sup>, lo cierto es que pocas horas después del incidente algunos medios de comunicación cuestionaron esta afirmación. Así, *El Porvenir Vasco* definió la escalera como *un embudo*<sup>12</sup>, mientras que *El Liberal* criticó la falta de salidas fáciles, así como el trazado angosto y en quiebro de la única escalera, al tiempo que se refirió al *Teatro Circo* en el siguiente tono, *una malhadada barroca que para todo sirve menos para el objeto*<sup>13</sup>. Un día después, el último rotativo insistía en las malas condiciones de la escalera, a la que tildó de *angosta y difícil*<sup>14</sup>. Por otro lado, los comentarios de algunos particulares en cartas publicadas en este mismo periódico no fueron más

benévolos, pues describieron el inmueble como *un edificio de madera construido ad hoc para otra clase de espectáculos con un laberinto de accesos y angostos pasadizos*<sup>15</sup>, asimismo numerosas denuncias criticaron la existencia de un único acceso<sup>16</sup>, que además tenía recodos, así como la ausencia de acomodador y del correspondiente letrero indicador de la salida.

Las primeras noticias de un edificio de este tipo, enclavado en terrenos de la Viuda de Villabaso en la segunda manzana de la Gran Vía bilbaína, datan de noviembre de 1883, cuando se tanteó la construcción en el mismo solar de un Teatro Circo, que fue demolido en 1894<sup>17</sup>. En julio de ese año Felipe Revuelto solicitó permiso al Ayuntamiento para proceder a su derribo total, bajo la supervisión del arquitecto Atanasio de Anduiza (nacido en 1823, titulado en 1847), uno de los protagonistas de la arquitectura bilbaína de la segunda mitad del siglo XIX, quien a su vez sería el artífice de otro teatro erigido en el mismo lugar<sup>18</sup>, en el que años más tarde tuvo lugar la catástrofe que nos ocupa. Poco antes el citado promotor había constituido una sociedad, junto con Francisco de Goicoechea, para explotar este nuevo edificio. Por entonces el solar era propiedad de Federico Solaegui, quien aún seguía siendo el dueño en 1912 y quien los alquiló a la sociedad promotora<sup>19</sup>.

No se conservan los planos firmados por Anduiza. No obstante, podemos decir que la nueva sala era de estructura de madera y tejado de teja, constaba de patio y dos galerías, una baja y otra alta, además de varias dependencias independientes para camerinos, una cuadra para los caballos, escenario, telón metálico, etc. La fachada principal estaba orientada a la calle Licenciado Poza, mientras

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> En realidad, como quedará claro más adelante, el inmueble contaba con tres escaleras de evacuación de la galería alta que comunicaban con las calle Licenciado Poza, General Concha y prolongación de Elcano, pero en el momento de la catástrofe las puertas que conectaban el aforo con las escaleras laterales estaban cerradas, por lo que los espectadores trataron de huir por la central, dándose la dramática coincidencia de que a su vez la puerta que daba al exterior del edificio tampoco estaba abierta, por lo que tuvo que ser derribada por el propio público.

<sup>17</sup> AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 23. Exp. 5.

<sup>18</sup> AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 133. Exp. 26.

<sup>19</sup> Archivo del Corregimiento de la Diputación Foral de Bizkaia (ACDFB): Leg. 2740.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>9</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, nº del 25 de noviembre de 1912, p. 1.

<sup>10</sup> Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, en adelante figurará AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 696. Exp. 1.

<sup>11</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, nº del 25 de noviembre de 1912, p. 1.

<sup>12</sup> *El Porvenir Vasco*, nº del 25 de noviembre de 1912.

<sup>13</sup> *El Liberal*, nº del 25 de noviembre de 1912, p. 1.

<sup>14</sup> *El Liberal*, nº del 26 de noviembre de 1912, p. 1.

que las laterales lindaban con General Concha y la prolongación de Elcano.

Las obras del nuevo Teatro Circo estaban concluidas a principios de octubre de 1895<sup>20</sup>. Desde entonces consta documentalmente que el inmueble fue objeto de varias revisiones a cargo de los arquitectos provinciales. De hecho se había llevado a cabo una apenas dos meses antes de producirse el fatídico suceso, pero entonces únicamente se puso el acento en las condiciones de la cabina, que debía estar conformada por paredes de ladrillo, de cara a evitar un posible incendio<sup>21</sup>. No obstante, los técnicos insistieron en que el edificio no reunía las condiciones óptimas, pero, dado que llevaba en funcionamiento sin problemas varios años, estimaron que podía continuar así. Lo cierto es que en el procedimiento judicial iniciado tras la catástrofe, los empresarios del mismo fueron condenados por la inexistencia de una segunda salida, requisito que ya se les había exigido en el momento de la inauguración en 1895<sup>22</sup>, por encontrarse cerradas las puertas laterales de la grada alta y la salida a la calle por la escalera principal, así como por la ausencia de acomodador en la sala. Dado que ninguno de los propietarios del inmueble tenía otros bienes a su nombre, el juez dictaminó la expropiación del propio edificio a principios del año 1913.

En torno a la época de la catástrofe, el Teatro Circo básicamente funcionaba como cinematógrafo de sesión continua con gran afluencia de público sobre todo los días festivos, circunstancia que favorecía la existencia de tarifas reducidas y el amplio horario de los pases. No obstante, ocasionalmente también tenían lugar otro tipo de espectáculos, algo que, por otra parte, había sido habitual desde

su inauguración. Así, consta que hubo representaciones teatrales<sup>23</sup>, bailes, organizados por instituciones que arrendaban la sala al efecto<sup>24</sup>, aparte de funciones *ecuestres y gimnásticas*, que entrarían dentro de lo circense propiamente dicho<sup>25</sup>.

Finalmente las víctimas fueron enterradas en la sepultura preparada al efecto en el Cementerio de Vista Alegre de Derio<sup>26</sup>, que había sido inaugurado en 1902. Previamente, las autoridades municipales habían ofrecido a las familias la posibilidad de depositar los cadáveres en dicha tumba, para lo cual tuvieron que firmar la renuncia a exhumar los restos en un futuro<sup>27</sup>. La parcela escogida para el mausoleo estaba en la Plaza de la Virgen de Begoña de esta necrópolis y actualmente es el panteón de mayor superficie del recinto funerario.

Lógicamente, el fatídico hecho desencadenó una cascada de mensajes de condolencia provenientes de muchas localidades de la geografía española e incluso de algunas americanas, así como la entrega tanto por parte de instituciones como de particulares de donativos para aliviar a las familias de los desaparecidos<sup>28</sup> y para contribuir a la erección del monumento<sup>29</sup>. Por otro lado, nume-

<sup>20</sup> Queda constancia de la construcción de una *tejabana de madera* en terrenos próximos al edificio, con objeto de que sirviera de almacén para el propio teatro, pocos años después. El proyecto, que está fechado en septiembre de 1899, lleva la firma del maestro de obras Pedro Peláez Escúbez (nacido en 1839, titulado en 1868). Esta construcción, de cuya simplicidad da idea la propia denominación que recibe en la correspondiente memoria, estaba terminada en febrero de 1890. En 1901, el mismo técnico diseñó una pequeña reforma del edificio principal, consistente en la anexión de un pabellón en el flanco derecho, concebido como una ampliación de la llamada "sala de descanso" *para facilitar mayor comodidad al público que a él concurre*. En este sentido vid. AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 4. Leg. 523. Exp. 5 y Sec. 5. Leg. 38. Exp. 23.

<sup>21</sup> *El Liberal*, nº del 26 de noviembre de 1912, p. 3

<sup>22</sup> *El Porvenir Vasco*, nº del 26 de noviembre de 1912, p. 2.

<sup>23</sup> Queda constancia de las mismas en muchas solicitudes de permiso dirigidas al Ayuntamiento. (AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 3. Leg. 164. Exps.80 y 98).

<sup>24</sup> Por ejemplo, en el caso que nos ocupa cabe señalar la autorización a la *Sociedad El Sitio* para celebrar un baile infantil en febrero de 1894 (AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 3. Leg. 139. Exp. 56), mientras que hay numerosas noticias sobre permisos concedidos al propio Revuelto para celebrar distintos bailes (AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 3. Leg. 116. Exp. 19, Sec. 3. Leg. 164. Exp. 99, Sec. 4. Leg. 337. Exp. 81, Sec. 5. Leg. 19. Exp. 62, etc.).

<sup>25</sup> Hay numerosa información al respecto (AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 3. Leg. 164. Exp. 75, Sec. 4. Leg. 324. Exp. 32, etc.).

<sup>26</sup> Los artífices del mismo fueron los arquitectos Edesio de Garamendi Ordeñana y Enrique Epalza y Chanfreau. Sobre este cementerio vid. entre otros BERMEJO LORENZO, Carmen, opus cit., pp. 329; FERNÁNDEZ, María Ángela y ZURRUNERO, María del Mar, "Escultura y arquitectura en el Cementerio de Bilbao", en *Kobie. Serie Bellas Artes*, 4, Bilbao, 1987, pp. 115-158; MUÑIZ PETRALANDA, Jesús (coord.), *Cementerio de Bilbao*, Bilbao, Servicios Funerarios, 2008.

<sup>27</sup> AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 696. Exp. 1.

<sup>28</sup> La suma recaudada fue repartida de forma equitativa entre todas las familias afectadas, algunas de las cuales entregaron la parte que les correspondía como contribución a la construcción del mausoleo.

<sup>29</sup> AHDFB: Sec. Municipal. Fondo Bilbao. Sec. 5. Leg. 696. Exp.1



rosas escuelas públicas, colegios particulares y el Instituto Provincial abrieron suscripciones para recaudar donativos entre el alumnado.

A principios de 1913, los miembros de la comisión responsable del monumento solicitaron a los arquitectos de la oficina técnica municipal que cada uno de ellos por separado presentara un avance de presupuesto de esta obra, que en principio estos mismos funcionarios habían calculado que rondaría las 17.000 ptas.<sup>30</sup> Sin embargo, en los primeros días de 1913, precisaron que el desembolso que habría que realizar para erigir una obra digna sería de unas 25.000 o 30.000 ptas. *para que el mausoleo responda a la importancia que debe tener en relación con la superficie y el lugar que ocupa y para que su ornamentación no desdiga de las que le circundan*, por lo que finalmente los ediles solicitaron al consistorio la cantidad de 40.000 ptas.

Pese a que alguno de los responsables se manifestó partidario de convocar un concurso abierto a los arquitectos y escultores radicados en Bilbao para que presentaran sus propuestas para el monumento, sin embargo, dadas las limitaciones presupuestarias y la decisión de erigir una obra puramente arquitectónica, lo que nos hace suponer que la idea inicial de los promotores era muy diferente a lo que finalmente se hizo, renunciaron al certamen. Por el contrario, en un escrito, fechado en febrero de 1913, se dirigieron a los arquitectos que por entonces formaban parte de la plantilla municipal con objeto de que cada uno de ellos por separado diseñara un proyecto de monumento ajustado al presupuesto aprobado<sup>31</sup>. Por enton-

ces había cuatro técnicos, Ricardo de Bastida y Bilbao<sup>32</sup>, Raimundo Beraza Zárraga<sup>33</sup>, Adolfo

va municipal. Por otro lado, en el ejercicio de la arquitectura como profesión liberal diseñó también importantes inmuebles, especialmente casas de vecindad, viviendas unifamiliares y bancos. Asimismo fue nombrado arquitecto diocesano de Vitoria en 1939, siendo posteriormente el primer arquitecto responsable de las obras de la diócesis de Bilbao, creada en 1950, en razón de lo cual hizo incursiones en la arquitectura religiosa construyendo iglesias y seminarios. Estilísticamente fue un arquitecto ecléctico que inicialmente se acercó al modernismo para después abrazar el regionalismo, los estilos ingleses, el clasicismo, etc.

Sobre Ricardo de Bastida vid. MAS, Elías, *Ricardo Bastida, un arquitecto para Bilbao*, Bilbao, BBK, 2000, pp. 127; VV.AA., *Homenaje a Ricardo de Bastida*, Bilbao, Banco de Bilbao, 1983, pp. 93; VV.AA., *Conferencia El problema urbanístico de Bilbao 1923. Ricardo de Bastida*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia, 1991, pp. 99; VV.AA., *Ricardo de Bastida*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2002, pp. 187.

<sup>33</sup> Raimundo Beraza (1873-1950, titulado 1899) fue nombrado arquitecto municipal con la categoría de ayudante de la sección de Obras Municipales en 1902. En 1904 fue promovido al puesto de arquitecto jefe de Viabilidad y Saneamiento, que desempeñó hasta 1920. En función de este último cargo llevó a cabo una serie de intervenciones que constituían reajustes del *Proyecto de Ampliación del Ensanche de Bilbao*, elaborado por Federico Ugalde Echevarría en 1903. Así, en 1908 firmó un *Proyecto de Reforma del Ensanche*, cuatro años más tarde una *Reforma del Proyecto de Ampliación del Ensanche de Bilbao*, en 1914 otra *Modificación del Proyecto de Reforma y ampliación del ensanche* y, finalmente, en 1918 una nueva *Reforma de Ampliación del Ensanche*. Las dos últimas soluciones rubricadas conjuntamente con Marcelino Odriozola, con quien diseñaría la urbanización de la Plaza del Sagrado Corazón, en el confin de la Gran Vía. Independientemente de su labor en la oficina técnica del Ayuntamiento de Bilbao, sus intervenciones en el campo de la arquitectura privada ponen de manifiesto su adscripción a un eclecticismo un tanto contenido durante las primeras décadas del siglo XX, época en la que también es factible encontrar detalles modernistas en alguno de sus proyectos, mientras que a partir de los años treinta se aproximó a la arquitectura racionalista. No obstante, su obra en general no destaca de manera especial dentro del corpus arquitectónico vizcaíno del momento, pese a su indudable corrección. Entre sus proyectos más reputados están la casa de vecindad de Luis Meñaca (1902), la sede de la firma Echevarrieta y Larrinaga (1913), ambas en Bilbao.

Sobre Raimundo Beraza vid. GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, Domingo, *Urkijo. Un inmueble para la historia industrial*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1986, pp. 46; MAS, Elías, *Arquitectos municipales de Bilbao*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2001, pp. 65-70; PALIZA MONDUATE, Maite, "La búsqueda de representatividad y distinción en los espacios comunitarios de las casas de vecindad: portales y escaleras de Bilbao (1880-1910)", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Todas las noticias que aportemos a continuación, relativas a este proyecto, mientras no indiquemos lo contrario, proceden de este legajo.

<sup>31</sup> El presupuesto ascendía a 40.000 ptas. provenientes de las arcas municipales, a las que se sumaron 1.620 ptas., fruto de donativos. No obstante, de esta cantidad había que descontar los gastos ocasionados por los funerales de las víctimas, que arrojaban un saldo de 8.131'55 ptas., de manera que para todo lo relativo a la construcción del monumento quedó un remanente de 33.488'45 ptas.

<sup>32</sup> Ricardo de Bastida (1879-1953, titulado en 1902) ha sido uno de los arquitectos municipales más brillantes que ha tenido la ciudad de Bilbao. Ingresó en la oficina técnica municipal en 1903 y entre 1907 y 1927 fue arquitecto Jefe de Construcciones Civiles en un momento de gran expansión y riqueza en la ciudad. Fue autor de proyectos de institutos, escuelas, mataderos, lavaderos, viviendas, urbanísticos, etc. de iniciati-

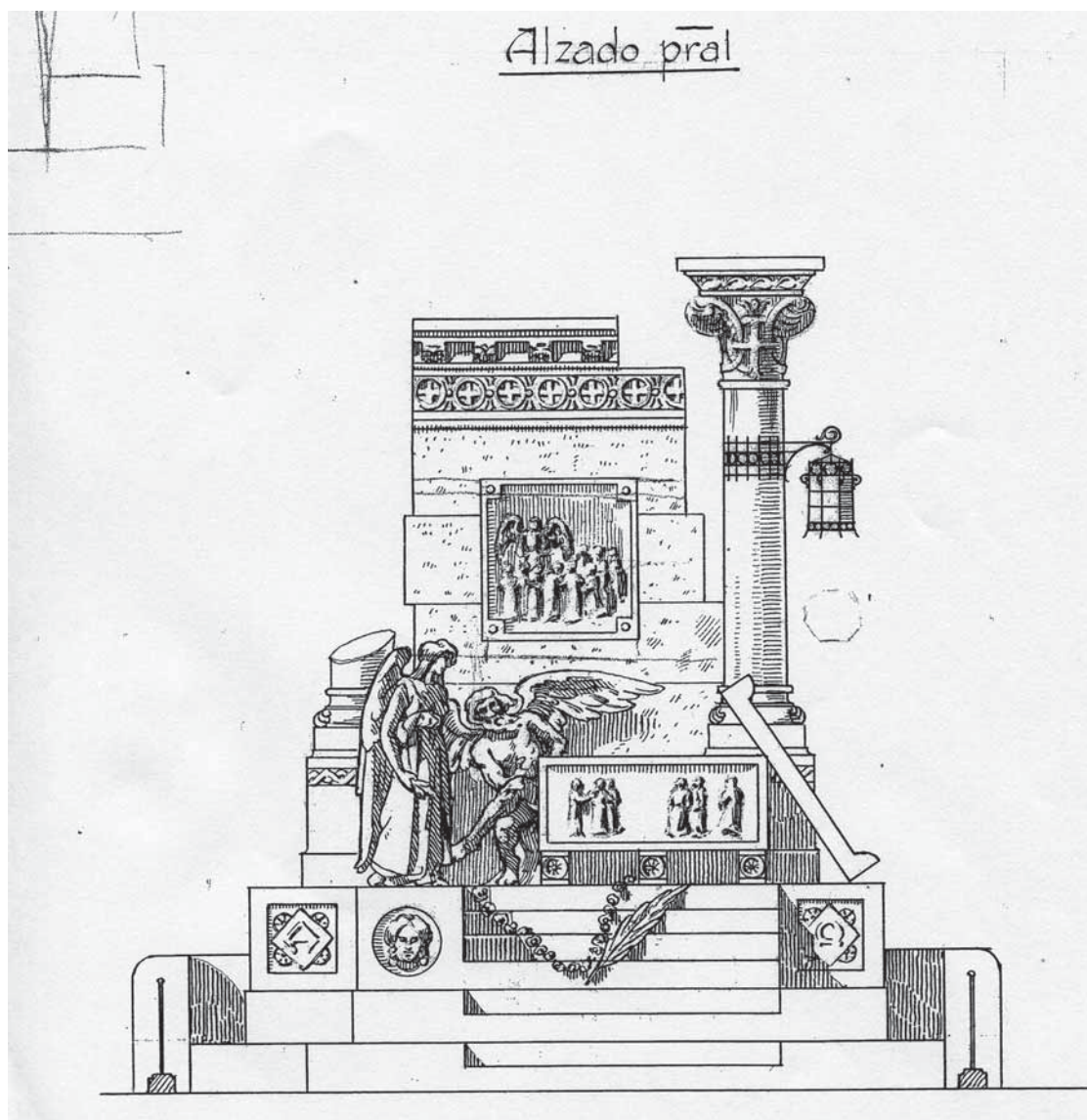


Fig. 1. Alzado principal del proyecto del Mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo (1913). Arquitectos Ricardo de Bastida, Raimundo Beraza, Adolfo Gil y Marcelino Odriozola. Cementerio de Vista Alegre de Derio (Bilbao). (ADEJDAB).

Gil Lezama<sup>34</sup> y Marcelino Odriozola Mendiola-beitia<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Adolfo Gil Lezama (titulado en 1897) fue estrecho colaborador de Bastida en cuyo estudio particular también trabajó. La producción de este arquitecto está poco estudiada, destacando dentro de planteamientos regionalistas obras como la casa de vecindad de Luis Lerchundi (1929) en Bilbao.

<sup>35</sup> Odriozola (nacido en 1879, titulado en 1900) ingresó en la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Bilbao en 1908, como arquitecto ayudante de Vialidad y Saneamiento y fue ascendido a la jefatura de esta sección tras la marcha de Beraza en 1920. Jugó, como hemos anticipado, un importante papel a la hora de materializar el proyecto de *Ampliación del Ensanche de Bilbao* diseñado

Un mes más tarde los arquitectos comunicaron que para evitar la impresión de competencia entre ellos habían decidido elaborar conjuntamente cinco soluciones. Añadieron que actuaban condicionados por las limitaciones presupuestarias que impedían proyectar un monumento que ocupara la totalidad de la par-

por Ugalde, primero con una serie de soluciones firmadas conjuntamente con Ugalde y posteriormente con Seguro. Sus encargos particulares revelan su adscripción al eclecticismo, aparte de alguna incursión en el regionalismo.

Sobre Odriozola, vid. MAS, Elías, *Arquitectos municipales...*, opus cit. pp. 71-75.

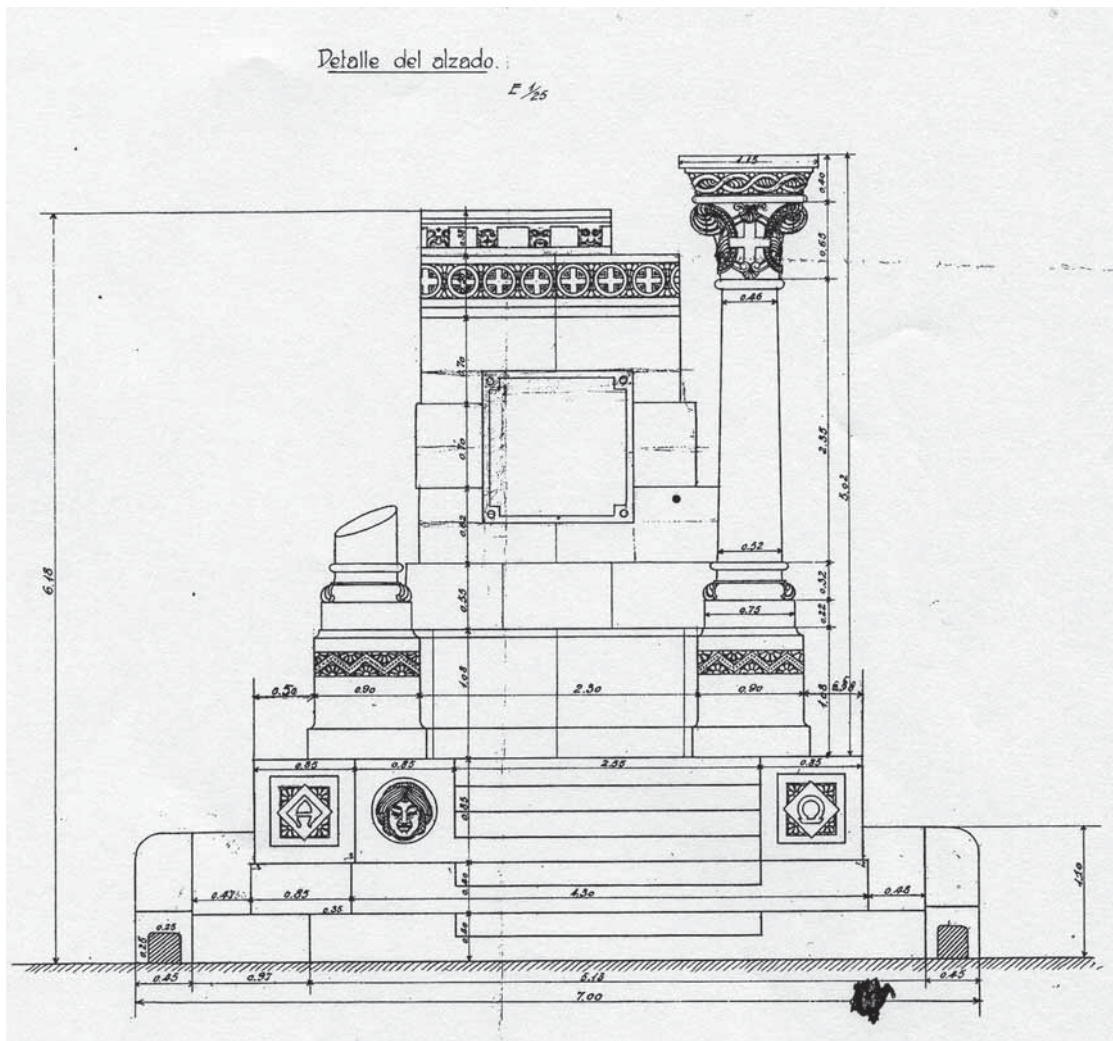


Fig. 2. Detalle del alzado del proyecto del Mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo (1913). Arquitectos Ricardo de Bastida, Raimundo Beraza, Adolfo Gil y Marcelino Odriozola. Cementerio de Vista Alegre de Derio (Bilbao). (ADEJDAB).

cela de la sepultura, por lo que optaron por limitar la obra arquitectónica al testero, disponer un enverjado en el resto del perímetro de la fosa, que quedaría cubierta por una superficie ajardinada, y una lápida con los nombres de los fallecidos a los pies.

Desgraciadamente, sólo se conservan los planos de la solución que resultó elegida. El informe de los técnicos arroja cierta luz sobre las restantes, pues dejaron constancia de que tres tenían como motivo principal una escalinata en clara alusión al lugar, donde había tenido lugar la catástrofe. De las dos restantes, una estaba presidida por una urna, portada por niños esculpidos en altorrelieve, y la otra tenía *carácter puramente arquitectónico* y carecía de referencias específicas. Asimismo, ya por entonces advirtieron que la ejecución de algunos de los proyectos rebasaría la cantidad pre-

supuestada, debido a la importancia de los trabajos escultóricos.

El treinta de abril de 1913, los responsables municipales se decantaron por el proyecto nº 4, uno de los que los propios arquitectos habían señalado que exigía un mayor desembolso económico en función de que incorporaba importantes trabajos escultóricos<sup>36</sup>, y en los días siguientes los medios de comunicación se hicieron eco de la decisión<sup>37</sup> y simultáneamen-

<sup>36</sup> Algunas noticias recogidas en documentos fechados el mes siguiente indican que en algún momento se retractaron de la decisión y sopesaron exponer los cinco proyectos públicamente, con la intención de que los padres de los niños fallecidos expresaran su opinión, pero finalmente renunciaron a ello y mantuvieron el acuerdo inicial.

<sup>37</sup> *El Porvenir Vasco*, nº del 7 de mayo de 1913, p. 1.



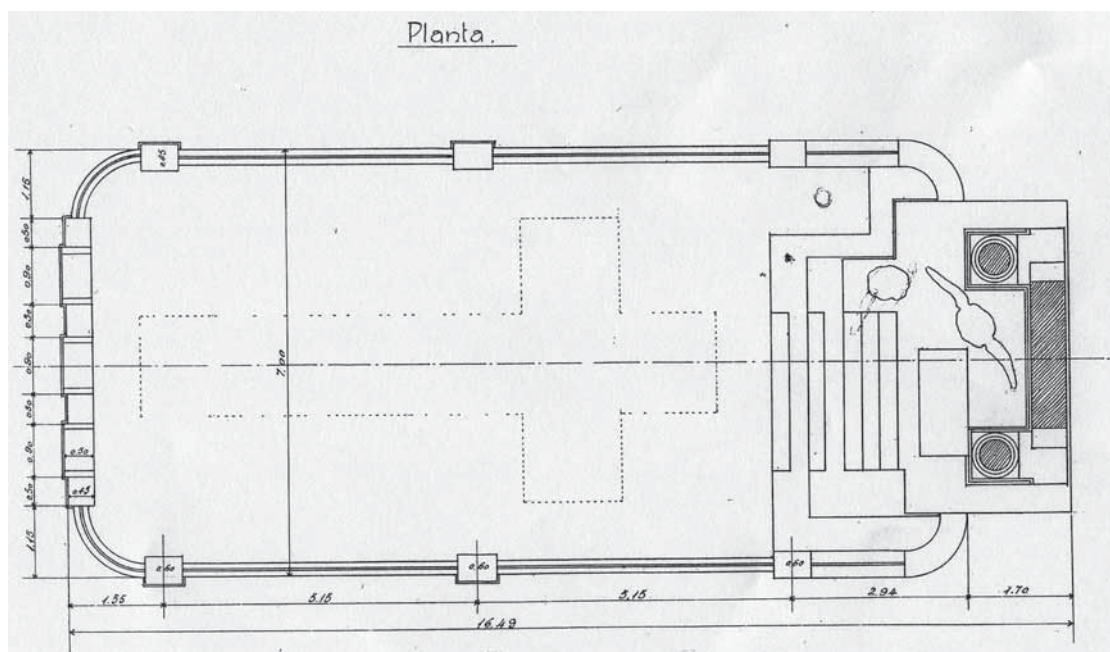


Fig. 3. Planta del proyecto del Mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo (1913). Arquitectos Ricardo de Bastida, Raimundo Beraza, Adolfo Gil y Marcelino Odriozola. Cementerio de Vista Alegre de Derio (Bilbao). (ADEJDAB).

te, tal vez por el posible encarecimiento de la obra, plantearon la posibilidad de que la ornamentación escultórica fuera encargada a la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao<sup>38</sup>, donde podría conseguirse por un precio más moderado. Asimismo, las autoridades recabaron la opinión de los técnicos sobre la conveniencia de que el mausoleo fuera adjudicado por administración o por contrata. La respuesta de los arquitectos fue contundente, puesto que, dado que el Ayuntamiento carecía de personal capacitado, inexorablemente tenía que ser realizado por contrata. Por otro lado, se inclinaron por convocar un concurso entre los escultores radicados en Bilbao que habían estado pensionados en el extranjero, ya que tenían reservas

sobre la capacidad de la Escuela de Artes y Oficios de materializar los trabajos pertinentes con éxito<sup>39</sup>.

Inicialmente, la comisión responsable del monumento aceptó la opinión de los arquitectos, pero poco después volvió a sopesar el encargo directo de las labores escultóricas a la Escuela de Artes y Oficios. A la hora de hacer el informe definitivo, dos de los técnicos, Bastida y Odriozola, optaron por mantenerse al margen de la cuestión, dada su condición de profesores de este centro<sup>40</sup>. No obstante, sus compañeros matizaron la afirmación inicial, ya que este establecimiento había notificado que complementaría para esa obra el taller de modelado del natural con el de talla y que, llegado el caso, los profesores ayudarían a los alumnos, por todo lo cual aquéllos aceptaron prescindir del anunciado concurso. Simultáneamente, el centro escolar manifestó que sus intereses en participar no eran de tipo lucrativo, sino que entendían que el proyecto serviría

<sup>38</sup> Este establecimiento docente había sido creado con la intención de paliar los problemas derivados de la falta de obreros especializados necesarios para abastecer la creciente demanda de la industria siderúrgica, la construcción de ferrocarriles, etc. Comenzó su andadura en 1879 con un plan de estudios que incluía asignaturas como Dibujo Lineal, Dibujo de Adorno y Figura, Dibujo Geométrico, Aritmética y Geometría Plana, aunque paulatinamente se fueron incorporando otras asignaturas como Máquinas y Construcción, Geometría del Espacio, Estereotomía, Física y Química aplicada a las artes, etc. Estos estudios de naturaleza técnica capacitaban a los alumnos para ingresar en los estudios de Ayudante de Obras Públicas, Sobrestante de Obras Públicas o convertirse en ayudantes de ingenieros o arquitectos.

<sup>39</sup> De la documentación se desprende que estos temores estaban fundamentados en la inexistencia por entonces del taller de talla de piedra en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.

<sup>40</sup> Previamente Adolfo Gil también había sido profesor en la Escuela de Artes y Oficios, donde impartió las asignaturas de Estereotomía y Construcción en la Sección Industrial y Construcción en la Sección Profesional.



de estímulo y práctica a los estudiantes, que de este modo podían poner de manifiesto sus dotes y capacidades artísticas ante el Ayuntamiento, patrocinador de dicha escuela<sup>41</sup>.

Esta decisión suscitó las quejas de los escultores locales, quienes, el dieciséis de mayo de 1913, a través de la Asociación de Artistas Vascos expusieron que la Escuela de Artes y Oficios sólo tenía competencias en materia de enseñanza, por lo que no estaba facultada para ejecutar ese tipo de obra. Además argumentaron que, al ser realizada de forma conjunta por el alumnado, el resultado final carecería del sello de la personalidad de una gran artista y daban a entender claramente que esto suponía una merma en la calidad. Sin embargo, las autoridades no cambiaron de criterio.

Unos meses más tarde, en diciembre del mismo año, los responsables del establecimiento docente se dirigieron al consistorio para indicar que los alumnos tendrían que abandonar sus quehaceres habituales para materializar las piezas del monumento, de manera que renunciarían a sus jornales, por lo que ponían de manifiesto la necesidad de que el Ayuntamiento adelantara cantidades para que la Escuela pudiera darles las remuneraciones correspondientes.

Los técnicos municipales elaboraron el proyecto definitivo, así como la memoria y las condiciones, en agosto de 1913. Algunos de estos documentos llevan la firma de Bastida<sup>42</sup>, en función de su condición de principal responsable de la oficina técnica municipal, aunque, como queda aquí explicado, fue realizado en colaboración. Estos últimos documentos dan información muy precisa sobre el diseño general y los materiales, sin embargo la correspondiente al programa iconográfico es menos concreta, pues los artífices se limitaron a señalar que la obra incorporaba *Dos esculturas (una alada) de dos metros de altura, en mármol blanco de Carrara de primera. Un bajo-relieve en bronce. Talla de otro bajo-relieve en la urna. Modelo en yeso de mascarón funerario*.

Además indicaban que las labores escultóricas se tenían que ajustar a lo previsto en el proyecto aprobado por el Ayuntamiento, cuyos planos, inéditos hasta ahora, hemos localizado e incorporado al presente artículo. Este hallazgo y el análisis de la documentación nos permiten afirmar que los arquitectos establecieron el programa iconográfico antes de entablar contactos con la Escuela de Artes y Oficios, aunque, como veremos, a lo largo del proceso constructivo se introdujeron variaciones que entendemos ya serían fruto de la colaboración entre ellos y los escultores, lo cual supone una coincidencia más con lo habitual en los monumentos conmemorativos en sentido estricto. Concibieron un monumento de planta rectangular (16'49 m. x 7 m.) con un testero a modo de plataforma elevada, delimitada frontalmente por las letras alfa y omega y precedida por siete peldaños, sobre los que descansaban una guirnalda y una rama de laurel. Esta escalera, dado lo comentado con respecto a los anteproyectos, en este caso era una alusión al lugar donde ocurrió la tragedia, aunque la iconografía funeraria suele interpretar estas estructuras como una referencia al viaje a la otra vida. El resto de la parcela estaba acotada por una cerca de 1'10 m. de altura con un enverjado con un diseño de cuadrícula, alternado por pilares macizos decorados con bandas de círculos en los que hay flores inscritas. Sin embargo, la zona de los pies era maciza con tres cuerpos, de los que el central acoge hoy día la inscripción alusiva al patrocinio de la obra<sup>43</sup> y los laterales los nombres de los fallecidos en la catástrofe. Tanto la plataforma como la verja permiten establecer nuevos paralelismos con los monumentos conmemorativos, pues la primera actuó como un auténtico pedestal, mientras que habitualmente este último tipo de obras solían estar delimitadas por un enrejado, fruto normalmente del diseño de un arquitecto<sup>44</sup>.

La cabecera del mausoleo estaba cerrada por un muro de aspecto inconcluso, coronado

<sup>41</sup> *Estado, desarrollo y personal de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao durante los cincuenta años 1879-1929 que comprende desde 10 de febrero de 1879 al 30 de septiembre de 1929*, Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1929, p. 26.

<sup>42</sup> El hecho de que Bastida fuera el único de los arquitectos municipales, cuya firma aparece en las condiciones técnicas del proyecto para conceder su ejecución en la correspondiente subasta, ha podido propiciar que hasta ahora haya sido considerado como artífice en solitario del monumento.

<sup>43</sup> El texto exacto de esta inscripción es el siguiente A LA MEMORIA DE LOS NIÑOS QUE EN LA DOLOROSA TARDE DEL DIA XXIV DE NOVIEMBRE DEL AÑO MCMXII. LA MUERTE ARREBATÓ CUANDO ERAN UNA PROMESA PARA SUS PADRES Y PARA LA VILLA QUE LES VIO NACER. ESTE MONUMENTO OFRECE EL PUEBLO DE BILBAO AMANTE SIEMPRE DE LA INFANCIA. EL AYUNTAMIENTO DE BILBAO LO COSTEÓ. \*MCMXV-LAUS DEO\*.

<sup>44</sup> En este sentido vid. REYERO, Carlos, opus cit., p. 270.



Fig. 4. Maqueta del Mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo (1913).

por impostas, decoradas, entre otras cosas, por cruces inscritas en círculos, y presidido por un relieve central. Esta pared estaba flanqueada por dos columnas, una truncada y la otra, de cuyo fuste colgaba un farol, con un capitel con pequeñas volutas enlazadas por un motivo similar al de las impostas.

Este plinto simula un escenario, en el que aparecía una complicada trama de figuras, en el centro Saturno alado, a un lado una figura femenina, que, al igual que la anterior, también tenía alas y era de bulto redondo, vestida con una túnica ceñida al cuerpo por un cinturón, y al otro un sarcófago decorado en su cara frontal con una escena corrida. Asimismo, sobre este último descansaba una tercera columna. En esta composición las dos figuras principales dirigían la mirada hacia la urna funeraria, que constituía una clara referencia a los muertos producidos por el suceso.

El programa iconográfico ahonda en aspectos habituales en la arquitectura y la escultura funeraria de la época. Por un lado, el testero inconcluso evoca la ruina, que, al igual que la columna truncada, son una referencia a la vida quebrada por la muerte y demuestran la asimilación de repertorios paganos. Asimismo, en

este caso el farol puede ser interpretado como un trasunto de las antorchas habituales en este tipo de panteones. La guirnalda y la rama de laurel simbolizan respectivamente la brevedad de la vida y el triunfo sobre la muerte con la consecución de la vida eterna. Este último es también el mensaje que se esconde tras las cruces de la imposta y el capitel. Las letras alfa y omega, recurrentes en las obras funerarias de la época que nos ocupa, evidencian que el ciclo vital ha quedado completo. La representación de la muerte en sí misma está presente en este proyecto gracias al sarcófago y la figura de Saturno, ambos ejemplifican la tendencia dominante de rehuir las representaciones concretas en pro de detalles simbólicos. Así, el primero alude a la muerte de forma genérica y no a la individual, algo que, por otra parte, era lo propio en este caso, puesto que se trataba de un fallecimiento y un mausoleo colectivo, de ahí que carezca de estatua yacente concreta. Por su parte, el segundo incorporaba en este caso la novedad de tener alas y, cuando menos en el dibujo, resultaba menos grandilocuente que los modelos barrocos. Finalmente, al introducir el ángel, los arquitectos siguieron la corriente imperante en el período, puesto que esta figura, que evoca

buenos augurios y representa en sí misma el triunfo sobre la muerte, fue la gran protagonista de la escultura funeraria del cambio de siglo. No obstante, tal como lo vemos en los planos, su fisonomía inicial no era especialmente etérea, a diferencia de lo usual, de manera que en este particular el diseño de los arquitectos municipales estaba un tanto trasnochado.

Varios de estos motivos, caso de la guirnalda, la rama de laurel, la columna truncada y el ángel también fueron usuales en los monumentos conmemorativos de finales del siglo XIX y principios del XX. Los dos primeros representaban en esta tipología la inmortalidad conseguidas gracias a las obras de los homenajeados. Las columnas solían tener las mismas connotaciones que en la arquitectura funeraria en referencia a la propia muerte como ocurre, por ejemplo, en el Monumento a Antonio Cánovas del Castillo (1901) en Madrid, obra del escultor Joaquín Bilbao y el arquitecto José Grases Riera<sup>45</sup>, mientras que el ángel con distintos atributos podía representar la victoria, la fama, la gloria, etc.<sup>46</sup>.

Más problemática es la interpretación del bajorrelieve de la máscara que, junto con el alfa y la omega, decoraba los paramentos que flanquean la escalera. Tal como hemos anticipado, los propios artífices la describieron como *mascarón funerario*, con lo que sería otra referencia simbólica a la muerte. Este motivo, como veremos, no experimentó modificación alguna a lo largo del proceso constructivo, de manera que hoy lo contemplamos en el panteón exactamente igual que como fue dibujado en los planos en 1913.

Con respecto a los materiales, los arquitectos municipales especificaron el empleo de piedra caliza de Escobedo con sillares de gran tamaño para *el cordón, gradas, losas, machones, urna, etc.*, mientras que el fuste de la columna sería monolítico, al igual que el capitel, la basa y el plinto. Las barandillas de la cerca serían de hierro de fundición, aunque algunos de sus motivos decorativos irían dorados con panes de oro. La guirnalda y las flores que decorarían la escalera, así como el farol iban a ser de bronce y el último contaría con vidrios de colores. También precisaron que el contratista que se alzara con la ejecución de la obra en la subasta estaba comprometido a

ajardinar la superficie del monumento con una cruz central configurada con flores blancas.

Por lo que respecta a las labores escultóricas Bastida y sus compañeros exigían la realización previa de los modelos para su aprobación o corrección, al tiempo que señalaban que la talla debía ser esmerada. Imponían la presentación de una maqueta del monumento en yeso y determinaron que las dos figuras de bulto redondo serían de mármol de Carrara de primera calidad, mientras que el relieve del muro testero de bronce y el de la urna funeraria labrado en la propia piedra caliza. Por último, contemplaban que la lapida, en la que se iban a grabar los nombres de los fallecidos con letras doradas, también sería de mármol, aunque esta pieza quedaba incorporada en la subasta de los trabajos de cantería.

A partir del análisis de la fotografía de la maqueta, de la que no había constancia hasta ahora, podemos afirmar que muy pronto el proyecto sufrió variaciones. Entendemos que estas novedades tuvieron que ser acordadas entre los técnicos municipales y el escultor Higinio de Basterra<sup>47</sup>, quien, por lo que dire-

<sup>47</sup> Higinio de Basterra Berástegui (1876-1957) pertenecía a una familia fuertemente vinculada al mundo de las artes. Era hijo del también escultor Serafin de Basterra Eguiluz (1850-1927) y hermano del arquitecto Diego de Basterra. Se formó inicialmente en la propia Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, donde comenzó sus estudios en 1890. Más tarde, en 1898, consiguió una pensión de la Diputación de Vizcaya, el Ayuntamiento de Bilbao y la propia Escuela de Artes y Oficios que le permitió desplazarse a París, donde acudió a la Academia Julian y conoció a Rodin, de quien recibió una importante influencia que han resaltado varios estudiosos. Seguidamente, en 1903, estuvo en Italia. Desde época temprana participó en numerosas exposiciones y certámenes. En 1911, accedió a la cátedra de Modelado al natural del centro que nos ocupa mediante oposición, puesto que desempeñó hasta la Guerra Civil, época en la que estuvo encarcelado durante tres años.

La obra de este artista no está estudiada de forma exhaustiva, pero podemos afirmar que se sitúa dentro de una tendencia tradicionalista y conservadora que adquiere tintes aperturistas con la introducción de detalles modernistas a base de perfiles curvos y superficies blandas y delicuescentes. En su producción tuvieron cabida múltiples temas como el retrato, la escultura religiosa con la realización de varios pasos procesionales, el costumbrismo, lo social, el monumento conmemorativo, siendo autor de los de Bernabé de Garamendi (1905-1907) en Begoña, Darío de Regoyos (1925) en Getxo, Martín Mendía (1927) en Balmaseda, Luis Briñas (1928) en Bilbao, etc., la escultura monumental, campo en el que precisamente destaca su participación en obras del arquitecto Ricardo de Bastida, en concreto en las Escuelas Félix Serrano (1915) en Bilbao, en el Instituto Miguel de Unamuno (1926) también en la

<sup>45</sup> Con respecto a esta obra vid. REYERO, Carlos, opus cit., p. 260.

<sup>46</sup> Vid. varios ejemplos en REYERO, Carlos, opus cit., pp. 109-115.



mos más adelante, debió tener un papel muy destacado a partir de este momento, aunque no en el diseño primigenio, a diferencia de lo que hasta ahora se había venido sosteniendo.

El cambio fundamental afectó al ángel, que perdió las alas, desplegó su brazo derecho y adquirió un aspecto abiertamente femenino, aparte de una evidente languidez, y se convirtió en una figura más poética y evanescente con paños aún más pegados al cuerpo que lo contemplado en el plano, donde ya portaba en la mano derecha una flor o una rama de laurel. Esta transformación entra dentro de los trasvases de contenido y forma, habituales en el cambio de siglo, pues con frecuencia los ángeles fueron identificados con las mujeres, mientras que también sirvieron para evocar cuestiones ajenas al mundo funerario como la inspiración de literatos en algunos monumentos conmemorativos<sup>48</sup>. Así, esta figura en el mausoleo que nos ocupa alcanzó la condición de doliente, que también tuvo gran eco y que representa, entre otras cosas, el dolor provocado por la muerte, magníficamente plasmado en este ejemplo. Por otro lado, perdió rotundidad con respecto a lo hecho en los planos, con lo que se acercó a los cánones prototípicos del momento. Asimismo, la maqueta nos demuestra que para entonces ya se habían suprimido los objetos previstos sobre los peldaños de la escalera, tal vez porque su ejecución en bron-

ce encarecía la obra o por las dificultades que entrañaba el modelado previo a su fundición para los alumnos. Igualmente, la columna dispuesta sobre la urna fue eliminada y, en contraposición, sobre su tapa se colocó una losa con acroterios en los ángulos, sobre la que descansaba la columna que portaba el farol.

Las composiciones de los relieves estaban aquí ya mucho más definidas que en los dibujos de los arquitectos y preveían una ejecución abocetada con superficies delicuescentes con una técnica mucho más moderna que la que finalmente se llevó a cabo. Así, por lo que atañe al del testero, mientras que en el dibujo del alzado interpretamos que había un ángel en torno al que se arremolinaba un nutrido grupo de niños, en la maqueta aparecía configurado con una gran figura central de canon desarrollado, que identificamos como Jesucristo, con los brazos extendidos con gesto protector hacia el grupo de infantes que lo flanquean. Sin duda, se trataba ya de una representación del pasaje del Nuevo Testamento *Dejad que los niños se acerquen a mí*, que, aunque con variaciones, se mantuvo hasta el final de la obra como han identificado todos los estudiosos que previamente han analizado esta tumba. La inclusión de Cristo suponía una alusión a la redención y fue una figura muy habitual en los cementerios vizcaínos<sup>49</sup>. Por su parte, el frente del sepulcro parece que escenificaba la propia tragedia ocurrida en el Teatro Circo, pues incorporaba una masa de figuras en la parte izquierda colocadas a los pies de una escalera, dispuesta en esbaje con la intención de potenciar la profundidad. No obstante, la escena constituía una evocación del lugar, puesto que de acuerdo con lo habitual intencionadamente se huyó de lo escabroso, ya que las figuras aparecen representadas aún de pie.

El plazo de ejecución del mausoleo previsto en agosto de 1913 era de dieciocho meses, pero las obras sufrieron un considerable retraso como consecuencia de que en los presupuestos municipales de 1914 no había ninguna partida específica para la construcción del mausoleo, cosa que quedó enmendada en los de 1915. Así, a comienzos del mes de enero de este último año el proceso se puso en marcha tras la subasta, a la que concurrieron contratistas activos en Bilbao en aquella época como el también escultor Vicente Larrea, José Azcuna, Eustaquio Legorburu, etc., pero la oferta

capital vizcaína y en el edificio del Banco de Bilbao (1918) en Madrid, para el que modeló las dos famosas cuadrigas de bronce dorado y, de forma muy especial la escultura funeraria, siendo autor de numerosos panteones repartidos por los cementerios vizcaínos, incluido el de Vista Alegre de Derio, donde llevó a cabo los de las familias Lapeyra-Miranda-Eguía-Oñate, Azcue, Maiz Nordhausen, Maestre, Solaun Igartua, Ibarrola, etc. Respecto a Higinio de Basterra vid. entre otros BERMEJO LORENZO, Carmen, opus cit.; FERNÁNDEZ, María Ángela y ZURRUNERO, María del Mar, opus cit., pp. 125-126; PALIZA, Maite, *Bernabé de Garamendi un escultor bilbaíno 1833-1898*, Bilbao, BBK, 1999, pp. 20-21; SÁENZ DE GORBEA, Xabier, *Escultura vasca 1889-1939*, Bilbao, Banco de Bilbao, 1984, pp. 41-45. SÁENZ DE GORBEA, Xabier, "Escultura y escultores vascos (1875-1939)", en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos*, 23, San Sebastián, 2004, pp. 91-138; SÁENZ DE GORBEA, Xabier, "La escultura funeraria en el Cementerio de Bilbao", en *Cementerio de Bilbao*, Servicios Funerarios, 2008, pp. 1-31.

<sup>48</sup> En este sentido vid. MORALES SARO, María Cruz, "Paraísos de mármol. La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista", en *Cuadernos de Iconografía*, II, 4, Madrid, 1989, p. 377; REYERO, Carlos, opus cit., pp. 109-115.

<sup>49</sup> BERMEJO LORENZO, Carmen, opus cit., p. 235.



Fig. 5. Mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo (1913). Arquitectos Ricardo de Bastida, Raimundo Beraza, Adolfo Gil y Marcelino Odriozola. Escultores Juan Guraya, José Castrillón, Manuel Moreno, Juan López y José María Garrós bajo la dirección de Higinio de Basterra. Cementerio de Vista Alegre de Derio (Bilbao).

más ventajosa fue la de Benito Zumalde, quien se hizo con la obra.

Pese a que inicialmente se habían destinado 13.000 ptas. para la parte escultórica, en octubre de 1915 la Escuela de Artes y Oficios puso de manifiesto la imposibilidad de completar los trabajos en esa cantidad, *en atención al elevado valor de las dos estatuas de mármol, gran relieve de bronce, relieve de la urna, etc. etc...*, por lo que pedían un incremento de 1.000 ptas., para repartir entre los alumnos que habían participado en la ejecución del mausoleo, cosa que fue aprobada por los responsables de la comisión municipal en diciembre<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> El veinte de julio de 1916, cuando el Ayuntamiento de Bilbao aprobó la recepción provisional de las obras de escultura del mausoleo, acordó una gratificación de

Durante la materialización de la obra hubo nuevas modificaciones, ya que se suprimió la losa en la que apoyaba la columna con capitel que se había introducido en la maqueta, mientras que los dos relieves del monumento experimentaron cambios. Por un lado, la cara frontal de la urna funeraria sufrió una simplificación, de manera que hoy presenta una alineación de figuras adolescentes ataviadas con túnicas de aire clásico. Por otro, en el relieve del testero se mantuvo la misma escena, pero ésta adoptó una solución más convencional con Jesucristo en postura sedente, flanqueado

1.000 ptas. para repartir entre los alumnos de aquel centro escolar que habían llevado a cabo los trabajos. Archivo del Departamento de Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Bilbao (ADEJDAB): Leg. Monumento a las víctimas del circo del Ensanche).

por grupos de niños de distinta edad, variada expresión y diversos peinados, todo ello con un marcado horror vacui. La mayor parte de las figuras son de un acusado relieve, mientras que en el fondo de la escena se vislumbran otras en bajorrelieve. La técnica de ambos relieves perdió la factura blanda y abocetada prevista en la maqueta, en pro de una solución más académica. No obstante, la principal transformación afectó a la figura de Saturno, cuya realización, según lo previsto en los planos y en el yeso, entrañaba serias dificultades para un artífice aún en fase de formación, cuestión que creemos debió ser determinante a la hora de introducir los cambios. En efecto, había sido dibujado por los arquitectos barbado, con las alas desplegadas, sentado con las piernas cruzadas, con los brazos apoyados con naturalidad sobre estas extremidades y, tal como hemos adelantado, con la cabeza y el tronco girados hacia la urna funeraria. A la hora de hacer la maqueta, este último detalle varió, puesto que en ella ya aparecía mirando a los pies del propio mausoleo, pero manteniendo la misma expresión vivaz con la que lo plasmaron los técnicos municipales. Por el contrario, hoy lo vemos presidiendo la composición con las alas plegadas, con el brazo derecho erguido sosteniendo un reloj de arena, con la única vestimenta de una túnica, que aparece recogida en dicha extremidad y que tras envolver la espalda cae sobre la pierna izquierda y el regazo, de manera que oculta los atributos sexuales, y con la mirada al frente. Por lo demás, es una figura de indudable rigidez, con una evidente torpeza a la hora de trabajar la anatomía, cuyo rostro y barba presentan cierto aire de parentesco con los de San Pablo del panteón Solaun-Igartua de la misma necrópolis, firmado por Higinio de Basterra en 1907<sup>51</sup>, que debió servir de modelo, aunque las diferencias técnicas entre ambos son más que obvias.

Sobre los artífices materiales de los trabajos escultóricos, tenemos que decir que Juan Guraya<sup>52</sup> ejecutó la doliente, por la que recibió 650 ptas., José Castrillón<sup>53</sup> fue el responsable de

Saturno, por el que cobró 1.000 ptas., Manuel Moreno San Román<sup>54</sup> fue el autor del bajorrelieve de la urna, por lo que le entregaron 25 ptas., al tiempo que manifestó que también había colaborado en la figura de Saturno. Aparte tenemos noticias, aunque más vagas, de la intervención de otros alumnos por entonces menos experimentados como Juan López Merino<sup>55</sup> y José María Garrós Reguant<sup>56</sup>. Sin duda el más acertado de todos ellos fue Guraya, quien utilizó una factura más moderna y menos detallista. Por otro lado, la Escuela de Artes y Oficios solicitó que se le concediera a Higinio de Basterra, en función de la dirección de la obra escultórica, una gratificación *por el trabajo tan intenso y la responsabilidad artística y material que se deriban de la dirección de las obras de la importancia de las ejecutadas*<sup>57</sup>.

Por último, consta que el relieve en bronce fue fundido en los talleres de A. Calahorra e hijos de Madrid, adonde se trasladó el propio Higinio de Basterra, mientras que el también escultor y marmolista Adolfo Areizaga fue el suministrador de los bloques del mármol necesarios para el monumento.

El mausoleo estaba terminado en mayo de 1916. Actualmente sigue destacando dentro de la zona más relevante de la necrópolis bilbaína. Su estado de conservación es bueno, aunque se ha perdido el farol que, a juzgar por la abrazadera que lo sujetaba a la columna, sí debió tener en el momento de la inauguración. Asimismo, la cruz configurada mediante la plantación de flores blancas, prevista en los planos, hoy está conseguida con un seto verde, cambio que sin duda ha sido favorecido por los problemas de mantenimiento. Por otro lado, hoy día el enverjado está pintado de rojo, aunque la memoria original preveía detalles dorados.

<sup>51</sup> Con respecto a este panteón vid. BERMEJO LORENZO, Carmen, opus cit., pp 242-243; *Recorrido por el Cementerio de Bilbao*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, sin año, p. 16.

<sup>52</sup> Juan Guraya (1883-1965) se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao en 1904 y seguía asistiendo a sus aulas cuando el centro materializó este monumento.

<sup>53</sup> Castrillón acudió a las aulas de la Sección Industrial del centro entre 1903 y 1908, mientras que en el momento en el que se materializó las esculturas que nos ocupan, asistía a clases de Modelado.

<sup>54</sup> Manuel Moreno (1891-1969) se matriculó por primera vez en la Escuela de Artes y Oficios en 1906 y lo seguía estando en 1916. Posteriormente, llevó a cabo otros panteones en el Cementerio de Derio como el Guillermo Ipiña (1927). En este sentido vid. FERNÁNDEZ, María Ángela y ZURRUNERO, María del Mar, opus cit., p. 130.

<sup>55</sup> Nos consta que se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios en 1911 y que seguía inscrito en ella en 1916.

<sup>56</sup> Sabemos que José María Garrós (1893-1970) se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios en 1908.

<sup>57</sup> El siete de noviembre de 1916 el Ayuntamiento le concedió una gratificación de 500 ptas.