

LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE SAN SEBASTIAN

por MARIA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

1. CONSTRUCCIONES ANTECEDENTES

La iglesia que hoy contemplamos está asentada en el mismo lugar, aunque no sobre los mismos cimientos, ocupados primeramente por una iglesia de estilo románico y otra gótica que le sucedió. El templo de Santa María no fue cronológicamente la primera iglesia de San Sebastián, pues anteriormente a ella existió San Sebastián el Antiguo, erigido posiblemente como santuario y hospedería de peregrinos en la ruta a Santiago de Compostela (1).

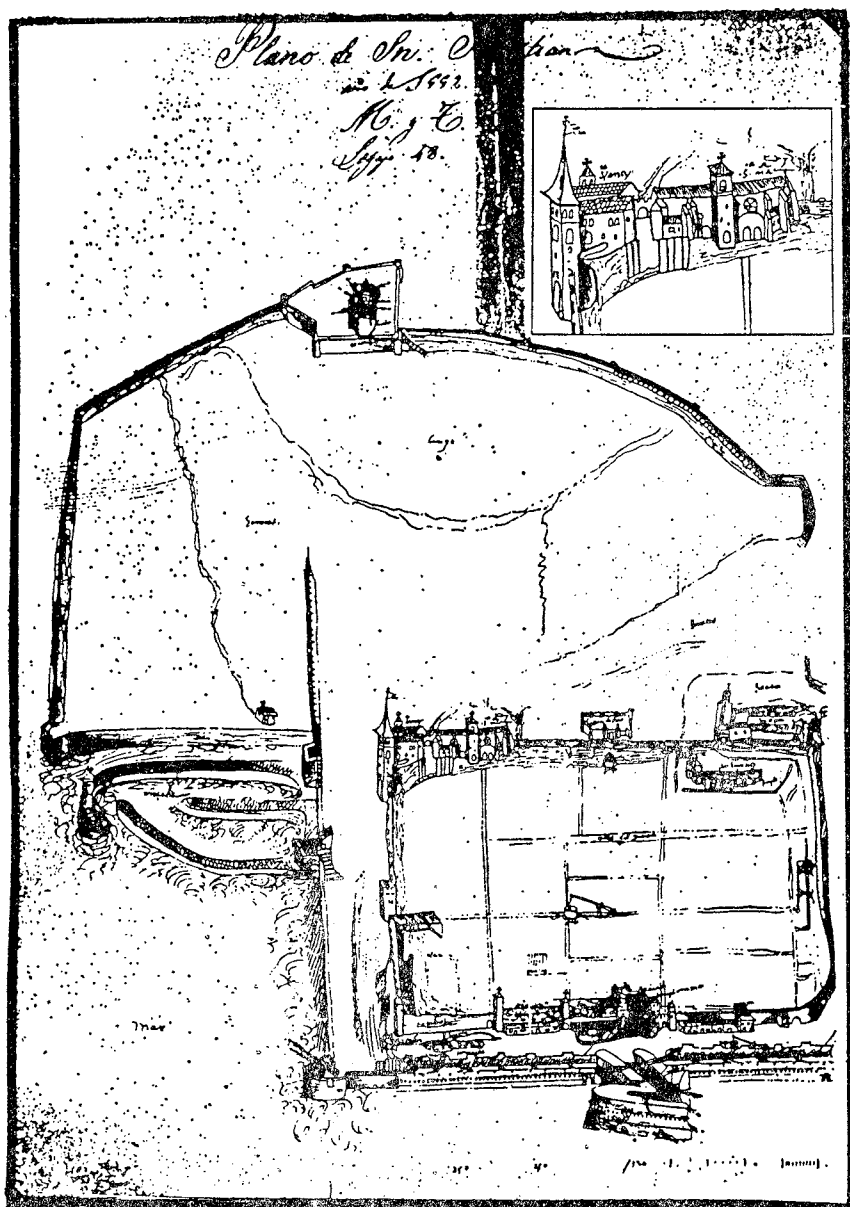
La provincia de Guipúzcoa y San Sebastián se agregaron a Navarra en tiempo de García Iñiguez. El primer documento conocido es el acta de la donación a Leire (2). En la segunda mitad del siglo XII, numerosas familias de Gascuña abandonaron su tierra y se asentaron en los arenales contiguos al monte Urgull, extendiéndose también por Pasajes y Fuenterrabía, bajo la salvaguardia de la carta-puebla concedida por D. Sancho el Sabio de Navarra, con privilegios que les eximían de toda subordinación a la Provincia de Guipúzcoa. Estas gentes engendradoras de un pueblo nuevo, organizaron los servicios necesarios de vida, entre ellos los eclesiásticos, levantando los edificios para el culto precursores de las actuales parroquias de Santa María y San Vicente. Según expresa Serapio Múgica, la primera iglesia dependería del Obispado de Bayona y la otra del de Pamplona (3). En 1200 Guipúzcoa se separa de Navarra y se une a Castilla. Con el distanciamiento de Bayona se produce la reclamación de la Diócesis de Pamplona (4). Sin embargo en 1014, en el famoso documento de la donación a Leire, de Sancho el Mayor rey de Navarra, las iglesias de Santa María y San Vicente

(1) RICARDO IZAGUIRRE, «Notas a la Donación a Leire», B.E.A., XXI, 121.

(2) JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1963) 30.

(3) SERAPIO MUGICA, «Donación a Leire», R.I.E.V., XXVI, núm. 3, 418.

(4) SERAPIO MUGICA, «El Obispado de Bayona con relación a los pueblos de Guipúzcoa adscritos a dicha Diócesis», R.I.E.V., VIII.



1. Plano de San Sebastián en 1552. Archivo de Simancas

son citadas. Este testimonio es considerado por algunos como copia de finales del S. XIII con la interpolación de los nombres de las dos iglesias (5), pues demostrando la dependencia de Leire y la catedral de Pamplona, el Cabildo tenía derecho a formar parte de su Patronato (6). La lucha por el patronato de las dos iglesias de San Sebastián, entre los Cabildos Eclesiásticos y Municipal comenzaría en 1410, pero ya en 1150 en el Fuero de Sancho el Sabio, se refiere a esta iglesia en el capítulo «De Marito» (7). Existe una noticia sobre el Cabildo donostiarra, en la cédula concedida por Alfonso X el Sabio a la villa de Motrico, fechada en Burgos el año 1256, en la que se otorga a los clérigos de Motrico la iglesia de Santa María, con todos sus derechos y pertenencias (8).

Un testimonio gráfico de la primitiva iglesia, aparece dibujado en el primer plano conocido de San Sebastián conservado en el Archivo de Simancas (Plano núm. 1). Conforme a la ampliación del detalle, R. Izaguirre y A. Cortázar deducen que el templo era de tres

(5) SERAPIO MUGICA, «Donación a Leire», R.I.E.V., XXXVI, núm. 3, 420. El P. Mariano, Pascual Madoz, Masdeu y La Fuente estiman que el testimonio escrito es una copia con la onserción de las dos iglesias. La importancia del documento reside en que las noticias que en él se dan esclarecen además los orígenes de la ciudad de San Sebastián. Múgica ayudado por Fausto Arocena asegura que la escritura no pertenece a la época, apareciendo como firmantes personajes reales que no habían nacido y de la Diócesis que aún no desempeñaban los cargos que se les dan. Fausto Arocena en notas a pie de página en la edición de 1963 de **Historia de la Ciudad de San Sebastián**. Hacen referencia al documento: FRAY PRUDENCIO DE SANDOVAL, **Catálogo de los Obispos de Pamplona**. (Pamplona 1614), 21, 31v., 32 y 33. ARNALDO DE OYENART, **Noticias de las dos Vasconias**. (Pamplona 1929) 127. P. MORET, **Anales de Navarra**. (Pamplona 1684) edición de Tolosa 1890, II, 146 y III, 146 y 311. P. HENAO, **Antigüedades de Cantabria**. Año 1691, (Ed. Tolosa 1894) V, 173. P. RISCO, **La Vasconia**, Tomo 32 de la **España Sagrada**, 2.^a ed. (Madrid 1878) 238. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, **Diccionario Geográfico-Histórico de España**. (Madrid 1802) I, 338, 362, 442, 443 y 445; II, 123, 307, 308, 309, 319, 346, 347, 348. PASQUAL MADOZ, **Diccionario Geográfico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar**. (Madrid 1847) XIV, 42-43. PABLO GOROSABEL, **Diccionario Geográfico-Histórico de Guipúzcoa**. (Tolosa 1862) 438-439. NICOLAS SORALUCE, **Historia General de Guipúzcoa**. (San Sebastián 1870) I, 183. JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, **Historia de la Ciudad de San Sebastián**. (San Sebastián 1963) 34-37. JUAN IGNACIO GAMON, **Noticias Históricas de Rentería. 1803-1810**. Publicadas por el Ayuntamiento en 1930, 203-211. RENE VEILLET, **Recherches sur la ville et sur L'Eglise de Bayonne**. (Bayonne 1929) III, 739.

(6) De este documento se conservan tres copias del siglo XIII según JOSE GOÑI GAZTAMBIDE, **Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona**. (Pamplona 1965) I, p. Z: I Epi. 15, Tabla 19, Libro Redondo, fol. 66v-67v.

(7) RICARDO IZAGUIRRE, «Las sucesivas edificaciones de Santa María la Mayor». El Pueblo Vasco, 1 de mayo de 1934, reeditado en B.E.H.S.S., 1973, 7, 299.

(8) JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, **Alegato**, año 1791, 41.

naves y claustro; sin embargo L. Murugarren opina más acertadamente —según nuestra apreciación— que era de una sola nave con grandes contrafuertes y un rosetón que iluminaba el interior, sobre la portada de corte románico o de transición, de doble puerta (9). Otra entrada menor recibía a los fieles que venían del puerto y entre ambas se levantaba una torre muy sólida cuadrada, sobresaliente en altura del templo. La primitiva portada se destruyó en el incendio de 1278; desde entonces la amenaza de fuego fue constante en la ciudad, ya que las casas eran de madera y en sus bodegas se almacenaba grasa de ballena.

La iglesia de Santa María estaría unida a la de San Vicente hasta el 15 de enero de 1544 en que se confirmaría su autonomía por el Papa Pablo III; pero hasta la visita pastoral del obispo Antonio Manrique, de 9 de septiembre de 1576, no se dispuso la división (10). Ambas estaban bien dotadas económicamente, pues a lo que rentaba la primicia, contribuía también el comercio de pescado del que se reservaba un dos por ciento a repartir entre los dos templos (11).

Camino, en su historia de la ciudad dice, refiriéndose al templo actual, que al abrirse sus cimientos se podría conjeturar que esta construcción era la segunda o tercera hecha dentro de la iglesia (12). Efectivamente, en torno al primitivo enclave se levantaría o reconstruiría el siguiente templo, que a nuestro modo de ver se edificaría entre 1552-1560, ya que en la vista de San Sebastián desde el Antiguo de Hofnaglio (Plano núm. 2) aparece ya dibujada. La iglesia era columnaria de tres naves de igual altura, como puede deducirse del plano de 1560. Estas características fueron típicas en la arquitectura vascongada del XVI.

Pocos años después de la edificación de esta iglesia, en 1566,

(9) LUIS MURUGARREN, *Basílica de Santa María. San Sebastián*. (San Sebastián 1973) 15. La relación de los sucesivos incendios de la ciudad nos viene dada en el único libro de la iglesia que se salvó del incendio de 1813.

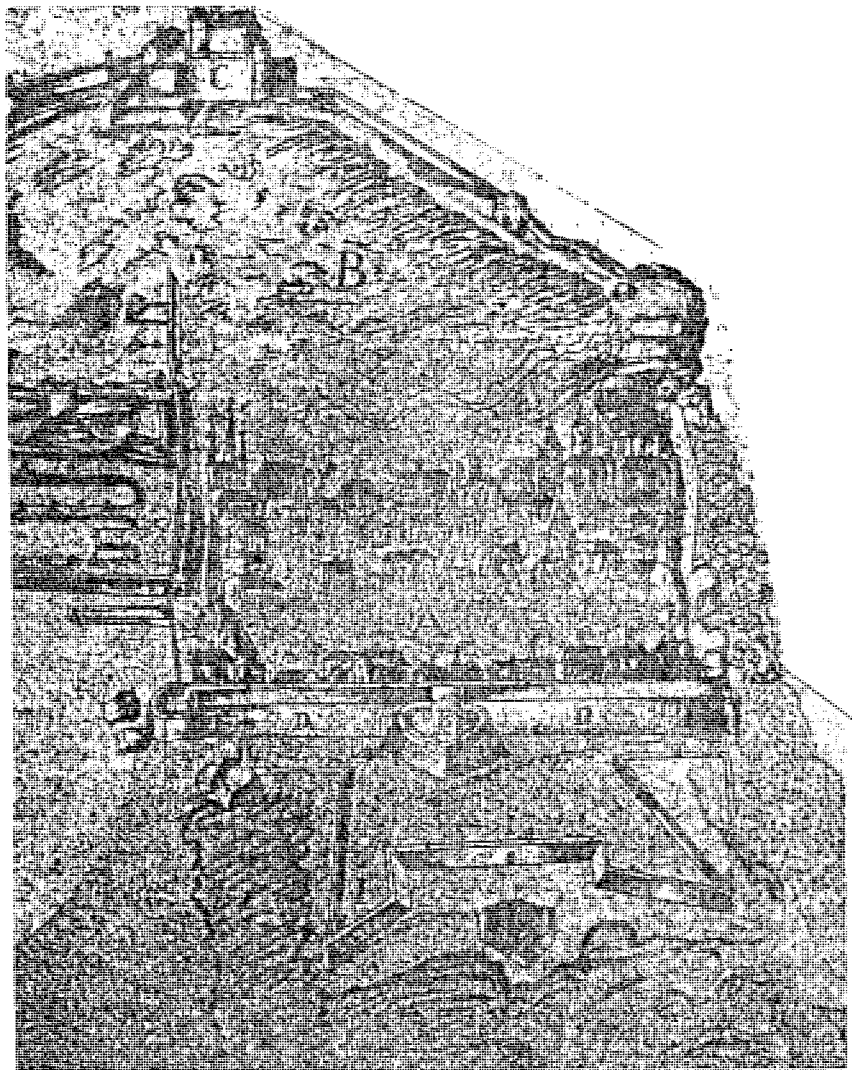
(10) Archivo Parroquial de la iglesia de San Vicente, Libro de Mandatos, 61, 67. (Cf. LUIS MURUGARREN).

(11) L. MURUGARREN, *Basílica de Santa María. San Sebastián*. (San Sebastián 1973) 17. Del ramo de la primicia se hacían tres partes, aplicando dos de ellas a Santa María por ser la iglesia matriz. Según una ordenanza de 1383 los maestros de naos que no guardasen aquellas ordenanzas tendrían que abonar a la iglesia de Santa María 400 mrs. de multa y 200 a San Vicente.

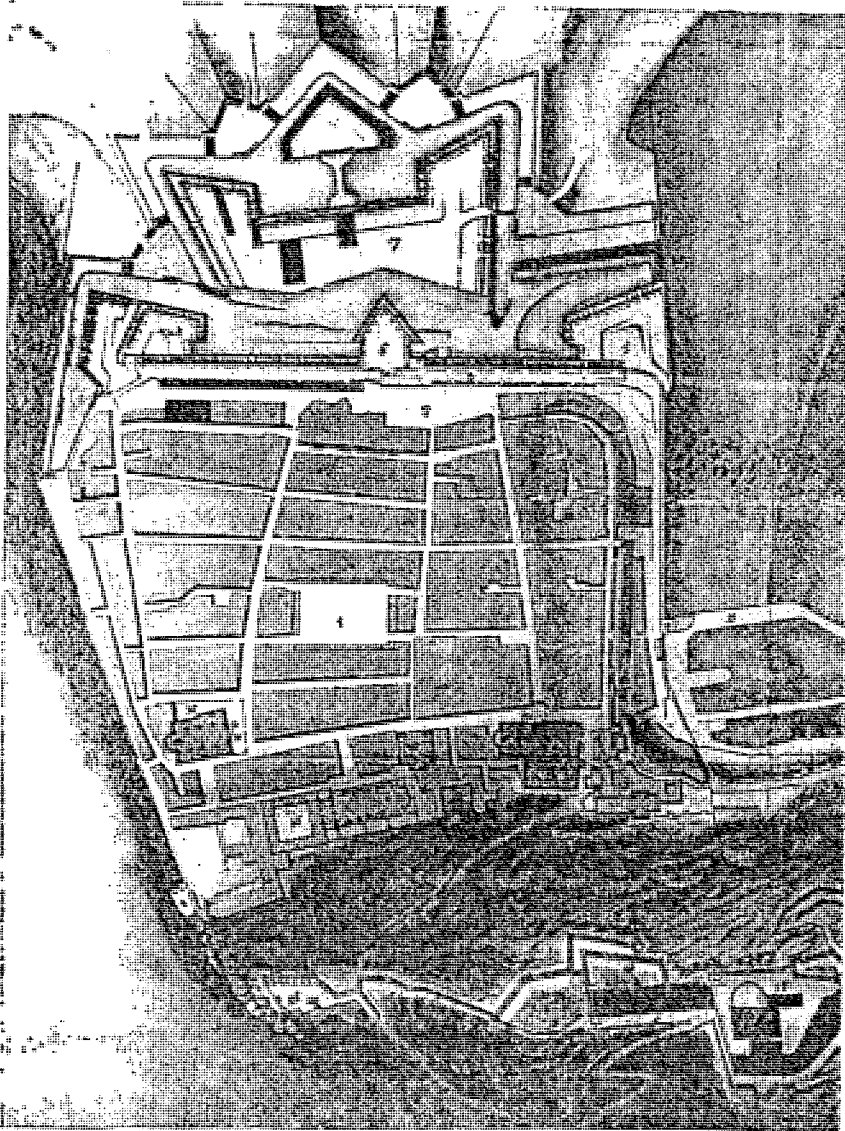
(12) JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1913) 174.



2. Plano de San Sebastián en 1560, por Hofnaglio



3. Plano de San Sebastián en 1644



4. Plano de San Sebastián en 1728, por Juan de Sobreville

el Ayuntamiento y el Cabildo Eclesiástico se reunieron y dispusieron ampliar la fábrica por la cabecera. Según Vargas Ponce se haría de acuerdo con la traza de Juan de Landerrain, maestro cantero natural de Régil. A los tres años, por la oposición del alcalde D. Miguel de Oquendo, se paralizaron las obras cuando se había construido la cimentación y gastado más de 5.000 D. en jornales. El año 1577, a petición del licenciado Juan López de Aguirre, mayordomo de Santa María, el obispo D. Antonio Manrique manda una provisión al alcalde Oquendo, para que no se oponga a la realización de las obras de la iglesia, que se seguirían conforme a la traza del fallecido Juan López de Lizarazu, vecino de Villarreal; prosiguiéndolas Juan de Anzara y Nicolás de Lizarraga naturales de Amasa y Asteasu, comprometiéndose a fabricarla en ocho años y medio (13). Se justifica la necesidad de alargar la iglesia deshaciendo la capilla mayor, por haber aumentado la vecindad en la Villa.

La segunda iglesia debió construirse de las mismas dimensiones que la románica primitiva, a la que sucedió. A ella pudieron pertenecer los dos apóstoles que se encuentran en el Museo de San Telmo. La iglesia ampliada la conocemos en alzado por el dibujo de San Sebastián de 1644 (Plano núm. 3), y en planta por el plano de la ciudad dibujado por Juan de Sobreville en 1728 (Plano núm. 4). Se observan en ella siete tramos, los tres de los pies más anchos, correspondientes a la primitiva fábrica. En la ampliación por razones estéticas, se derribó el cuarto y disminuyó la anchura, ya que de haber seguido en la misma proporción, se hubiera estrechado mucho la calle por la parte de la cabecera (Plano núm. 5). Sigue las normas de la primitiva gótica, esto es, columnaria de tres naves; muy alargada, sin embargo, para el canon de estas iglesias. Camino la comparó con las cronológicamente anteriores de Santiago de Bilbao y San Salvador de Guetaria (14). La entrada se efectuaba por los pies y la portada se realizaría en 1610 conforme a la traza y dirección de Pedro de Zaldúa, terminándose en el plazo de un año

(13) JOSE VARGAS PONCE, Fondo de la Real Academia de la Historia, Tomo 34: Provisión del Obispo D. Antonio Manrique, para que nadie se oponga a la construcción de la capilla Mayor de Santa María, Pamplona 3 de abril 1577. Editado por JOSE IGNACIO TELLECHEA IDIGORAS, en BEHSS 7 (1973) 301-311.

(14) LEOPOLDO TORRES BALBAS, *Arquitectura gótica*, Ars Hispanie VII, Madrid 1932, 160.

por Pascual de Inza. Su organización general se basaba en dos cuerpos de orden jónico, con seis columnas cada uno culminadas por pirámides (15). Igualmente se puede percibir en este trazado el claustro de forma rectangular, extendido entre la iglesia y el monte, cubierto por bóvedas de crucería, corriendo paralelo a los cuatro tramos y medio de los pies del templo, o sea una longitud superior a la mitad de la iglesia. Este recinto recibía el nombre de Santa Marta, porque en su centro existía una capilla dedicada a la Santa, fundada por D. Miguel de Echave y Doña María Juana de Tolosa (16). Con la nueva ampliación de la iglesia surgirán otras capillas titulares, que darán culto a imágenes costeadas en muchos casos por cofradías y gremios (17). Sabemos de la intensa vida religiosa que a partir de estos años se vivió en torno al templo, por la fundación de capellanías (18), procesos (19) y procesiones.

La iglesia ampliada de Santa María sirvió para contener los documentos de la Villa en su archivo (20), y en torno a 1583, como escuela donde se instruía a la juventud en las ciencias y artes necesarias para la navegación (21).

(15) EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid 1828, III, 134.

(16) DOMINGO DE LIZASO, *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes nobles de la M. N. y M. L. Provincia de Guipúzcoa*. (San Sebastián 1901) II, Cap. 8.

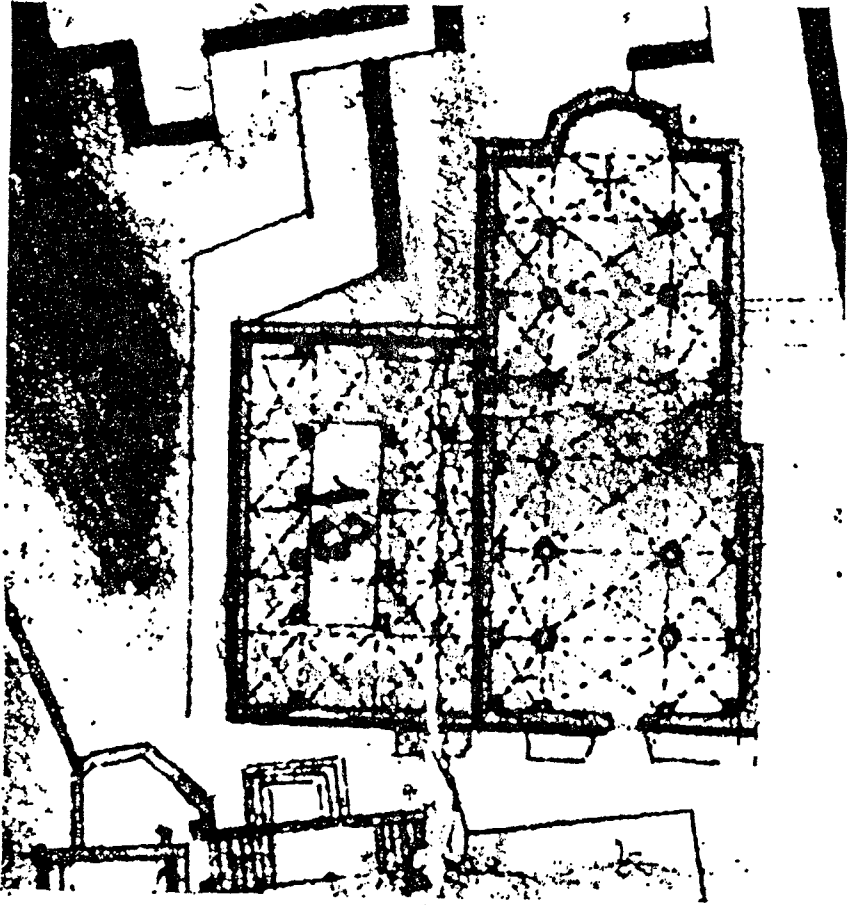
(17) Archivo del Convento de Santa Teresa: Libro viejo de cuentas, 8v. En el testamento de Doña Simona (cf. Murugarren) se cita la veneración de la imagen del «Abe Birgo» en 1654. La de Santa Bárbara promovió un pleito en 1607: ADP., Sec. Treviño, S. XVII, D. 32 (cf. Murugarren). Sabemos que en 1604 Pedro de Zaldúa trazó y dirigió un púlpito de piedra negro con balaustres de mármol trabajados en Lisboa. EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias...*, III, 134.

(18) ADP., Sec. Echalecu, fajos 1 y 2 (Cf. MANUEL LECUONA, en BAP., 1952, 339). Fundación de la capellanía por la viuda del general Oquendo, en 1626.

(19) ADP., «Procesos Guipúzcoa», fajo 29, núm. 1, Ciordia 1567, 87 (Cf. Luis Murugarren).

(20) JOSE LUIS BANUS Y AGUIRRE, *Documentos Inéditos*, núm. 2, 37.

(21) JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1963) 209.



5. Detalle de la planta de Santa María en el plano de 1728

2. LA IGLESIA ACTUAL.

NECESIDAD DE UN NUEVO TEMPLO Y SU FINANCIACION

Si bien las investigaciones acerca de la actual iglesia de Santa María del Coro de San Sebastián, han ofrecido hasta ahora numerosas dificultades, por la pérdida de los archivos y testimonios anteriores al año 1813 a causa del incendio que arrasó prácticamente la ciudad (22), recientes investigaciones han podido cerrar algunos capítulos de su historia. Ahora, con nuestra aportación de nuevos y trascendentales documentos, podrán considerarse, por lo menos en sus primeras etapas, prácticamente concluidas.

La ciudad de San Sebastián había sufrido en la segunda mitad del siglo XVII varios movimientos sísmicos que afectaron a la iglesia de Santa María, lo que determinaría que el ayuntamiento propusiera fijar un día al año de rogativas. También el estallido de algunos barriles de pólvora en el monte Urgull y una tremenda explosión en el Castillo en 1668, fueron la causa, junto al deterioro del templo, de que la iglesia tuviera que ser apuntalada antes de soportar el bombardeo de los franceses en 1719. En tales condiciones la reconstrucción del templo parecía urgente y necesaria, pues por todas partes se hallaba desvencijado y resquebrajado.

El propósito de levantar una nueva iglesia fue objeto de preocupación a partir de 1707, durante el vicariato parroquial de D. Domingo de Larribaherrera, que duró hasta 1717; época en que ya la ciudad de San Sebastián y su Regimiento se preocupan de hacer posible la ejecución del edificio, trasladándose los sermones que se daban en vascuence a la iglesia de jesuitas. D. Juan José de Engui, cuyo mandato se señala en los últimos años de la segunda década del siglo, vería la creación en 1728 de la célebre y poderosa Compañía Guipuzcoana de Caracas, establecida en San Sebastián por opulentos vascongados. Esta institución comercial fundada bajo el patrocinio

(22) MARIA ISABEL CORMENZANA LIZARRIBAR, «El arte en la Basílica de Santa María», BEHSS, 9, (1975) 271-298.

de Nuestra Señora del Coro, imagen venerada en Santa María y San Ignacio de Loyola, tenía por objeto expedir barcos con productos españoles, para volver cargados de especies y cacao. Contaba con fuertes beneficios y sería la que prestaría una importante ayuda financiera a la construcción de la parroquia, aunque no fue la única como ya veremos.

Según un informe presentado al Consejo de Castilla por el Corregidor de la Provincia de Guipúzcoa, D. Pedro Cano y Mucientes a finales de mayo de 1756, al referirse a la aportación específica de la Compañía dice: «que de los viajes realizados felizmente por cada navío grande, entregaban para este fin 1.500 pesos; por cada barco mediano 1.000, y 500 por cada embarcación pequeña que arribaba a puerto sin novedad» (23). La historia económica de esta Compañía marcará en algunos momentos el avance y retroceso de la fábrica. Así, contemplamos que pasadas las desavenencias y descreditações de los intereses particulares que estaban en contra de esta empresa, se inicia un proceso de auge en la reconstrucción de Santa María que coincide con el encargo de D. Miguel de Bidasola, primer director de la sociedad comercial. A la euforia de los primeros tiempos de las operaciones mercantiles siguieron otros más dificultosos, y por último con el traslado a mediados de siglo de la sede a Madrid, se observan a partir de este momento retrasos en la entrega de los dividendos, llegando la institución al declive total (24), lo que perjudicó notablemente al desarrollo de la iglesia.

Contribuyó también a la financiación el Regimiento de la ciudad, con más de 300 E., que anteriormente consignaba a las parroquias como prórroga de cierta donación concedida por Felipe II; de aquí que figure el escudo de la ciudad como remate de la portada. Por último, al mismo tiempo debieron de ser cuantiosas las limosnas que aportaron los devotos de la Virgen del Coro. La Hacienda Castellana no se puede incluir entre los contribuyentes, como se ha

(23) JOSE ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito de un pleito surgido en la construcción de la Parroquia de Santa María (1755-1756), BEHSS, 9, 186-207. Este documento se comenta y transcribe ampliamente por el autor al tratar del pleito que se dirimió con D. Bernardo Ignacio de Arostegui, por el derribo de sus propiedades para la construcción de la iglesia.

(24) JOSE GARMENDIA, «Historia abreviada de los primeros veinte años de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas», B.A.P., XL, cuadernos 1-2, 417-420.

pensado de forma hipotética últimamente, basándose en la solicitud que el Corregidor de la Provincia hizo al Consejo de Castilla, para redimir los censos más gravosos que tenía contra si la ciudad por valor de 48.635 R. V. (25); pues este capital se ingresó en las arcas del Ayuntamiento, gracias al pago efectuado por la iglesia de Santa María de las casas pertenecientes al municipio, que sirvieron a la fábrica para permutarlas con las del mayorazgo de D. Bernardo de Arostegui y ampliar la iglesia, como consta en las capitulaciones entre la junta de fábrica y el poseedor del mayorazgo, firmadas en San Sebastián el 13 de mayo de 1756, conforme a la valoración que había efectuado el arquitecto Francisco de Ibero y el maestro Juan Antonio de Elgorriaga (26). Además el 10 de febrero de 1757, ante el escribano Juan Bautista de Zabala, se constata en San Sebastián que Juan Carrera, el mayordomo tesorero, D. Juan Olascoaga y Martín de Goicoechea como depositarios del dinero de las casas, redimieron un censo de 49.500 R. V., impuesto por la ciudad a María de Endara, viuda de Pedro de Lazcaburu, por escritura de 21 de mayo de 1694; obteniendo por su mismo testimonio la carta de pago y cancelación correspondiente. Lo cual significa que este dinero no pasó a incrementar los fondos de la construcción, sino que sirvió para pagar a los poseedores del censo, que en aquel momento eran la comunidad de religiosas de Santa Teresa de carmelitas descalzas de la ciudad, y al vicario de Santa María D. Juan José Ipenza, como patrono de la capellanía fundada por la viuda del maestre de campo D. Domingo de Osoro (27). De esta forma se entiende claramente cómo el Corregidor D. Pedro Cano dice: «reintegra a ésta (se refiere a la ciudad) la fábrica los 48.635 R. y 25 mrs. de vellón del valor de las casas que da en permuta a Arostegui» (28).

(25) JUAN ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», 191.

(26) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981. «Autos en cumplimiento de Real Provisión de los Supremos Consejos de Cámara de Castilla sobre permuta de casas entre el Licenciado D. Bernardo Ignacio de Arostegui la ciudad de San Sebastián y fábrica de su iglesia parroquial de Santa María», 27.

(27) Ibidem, sf. Copia del testimonio de redención de censos. El del conuento se efectuó el 28 de enero de 1757 y el otro el 8 de febrero del mismo año.

(28) JUAN ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», en la transcripción del documento núm. 15, 204.

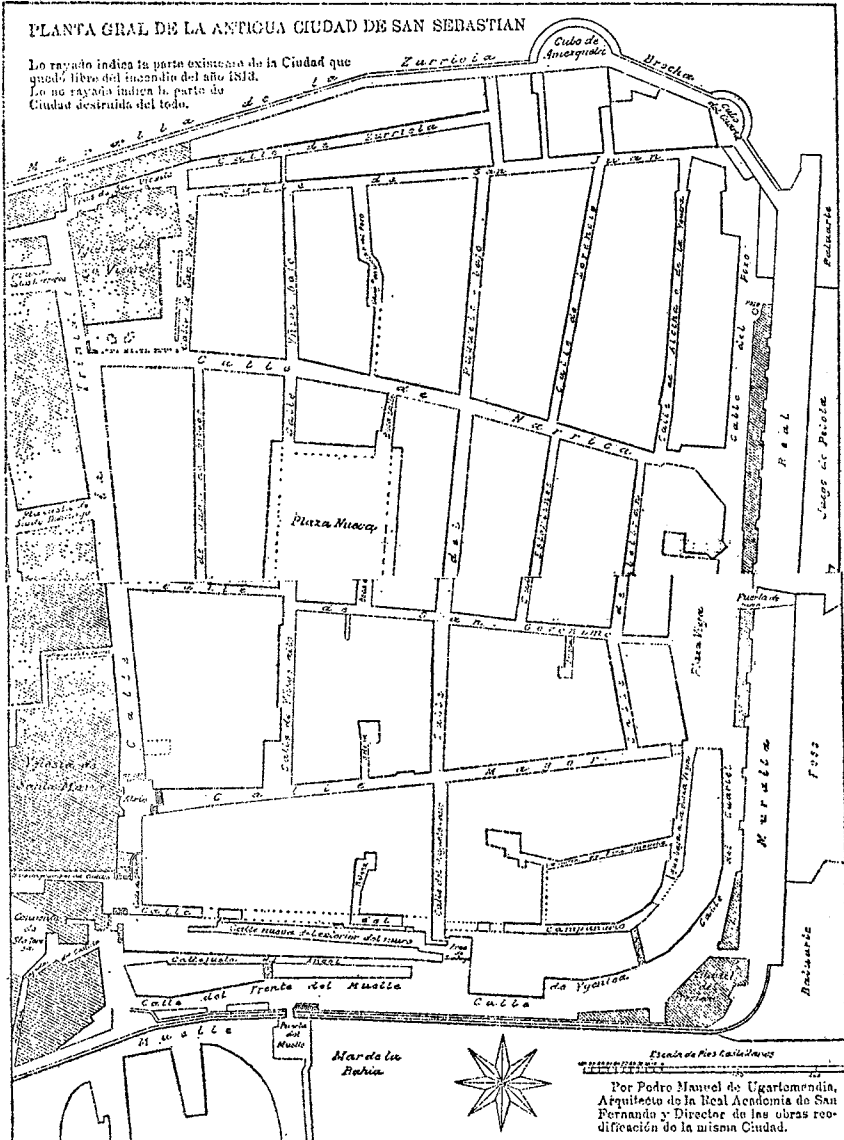
3. ELECCION DEL EMPLAZAMIENTO

Después de arbitrados los fondos con que se haría la nueva construcción, se pasaría a considerar la ubicación del nuevo edificio. Comparando la planta de la anterior iglesia con la actual, se puede apreciar evidentemente que ambas no coinciden, aunque las proporciones y la escala no se pueden estimar en la traza de la fábrica anterior. El emplazamiento no fue de entrada un problema para los encargados de llevar a cabo la erección, pues el solar que ocupaba la iglesia al fondo de la ciudad en la caída del monte Urgull, abrigada de los temporales del mar y protegida por el Castillo de la Mota llegado el caso de guerra, se consideró el lugar idóneo desde el principio.

Inicialmente se pensó aprovechar el edificio ya levantado, convirtiendo las tres naves en una y conservando las paredes fundamentales. Después se barajaron otros proyectos que ocuparían la misma superficie, aunque con diferente modelo de templo; y por último el que se llevó a cabo y hoy nos ocupa, que integraría el terreno de la iglesia levantada en el siglo XVI con su ampliación posterior, más el espacio donde se levantaban las casas de Aros-tegui.

El edificio limitaría al sur con la calle 31 de Agosto (antes de la Trinidad), perpendicularmente con la calle Mayor y atrio de la iglesia; por el oeste con las escaleras de acceso al Castillo; y por el este con unas casas que tenían su fachada principal a la calle 31 de Agosto (Plano núm. 6). La configuración del terreno suponía un pie forzado para trazar las entradas y diseñar la fachada, ya que la proximidad del solar en las estribaciones del monte permitían pocas novedades. La superficie construida se concretó en 2.773 m² y 60 dm², comprendiendo el solar 55,5 m. de longitud y 32,7 m. de anchura, pudiendo acomodar cerca de 4.000 personas (29).

(29) ANTONIO CORTAZAR Y MACHIMBARRENA, *Monografía de la Iglesia Parroquial de Santa María, de la ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1974) 12-14.



6. Plano de San Sebastián en 1813, por Pedro Manuel de Ugartemendía

4. FASIS DE SU CONSTRUCCION

La fijación de las etapas que se suceden a lo largo de la erección del templo de Santa María, está vinculada estrechamente a aspectos de diferente índole: laboral o social, económica, jurídica e incluso necrológica. Estos nos han marcado puntualmente, los momentos y cortes que modifican y consolidan el ritmo y trayectoria de la empresa constructiva. La división cronológica que hemos efectuado está basada en los nuevos datos que aportamos a lo largo de nuestra revisión, y puede servir de punto de apoyo para una comprensión ordenada de la profusa serie de noticias y testimonios encontrados de forma dispersa e indirecta.

Fragmentando el tiempo en etapas, nos encontramos en un primer momento que abarca entre 1734 y 1740, en el cual se plantea la cuestión de reconstruir la iglesia aprovechando el edificio antiguo con los proyectos que se encargan a José de Lizardi. El 3 de junio de 1739 acuerda la Junta de Vecinos la reedificación (30). El arquitecto, acompañado por su hijo Pedro Ignacio, reconocerá las canteras y caminos y pondrá condiciones (31).

La siguiente etapa se enmarca entre los años 1741 y 1742, y se caracteriza por el empeño de buscar un proyecto, no de reconstrucción sino de nueva edificación. Diferentes maestros son consultados y suministran sus ideas: José y Pedro Ignacio de Lizardi con Ignacio de Ibero; el arquitecto Miguel de Irazusta, que había trabajado en el Palacio Real de Madrid, y el alarife Domingo de Yarza, presentaron sus planes, aceptándose un diseño de Pedro Ignacio de Lizardi (32).

De 1743 a 1745 podríamos establecer la tercera etapa, iniciada con un cambio de traza llevada a cabo por el mismo Pedro Igna-

(30) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 1.

(31) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 9.

(32) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, 177 y Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 10.

cio, por encargo de los comisionados de fábrica (33). Diferencias entre los cuatro maestros que realizan la obra, hacen que se suspendan los trabajos procediendo a efectuar nueva escritura (34), prescindiéndose de algunos aspectos decorativos y planificándose varios cambios (35). Durante el último año se plantean problemas para la construcción de la parte del estribo que linda con la casa-torre, lo que da lugar a que en quince meses, no se pueda levantar por este lado la iglesia (36).

Un hito de enorme importancia marca el comienzo de un nuevo período de 1746 a 1750, delimitado por sucesos trascendentales para la edificación. La distribución y pago de materiales entre los cuatro maestros encargados de la fábrica, suscita diferencias entre ellos, paralizándose la obra. El arquitecto logroñés Juan Bautista Arbaiza e Ignacio de Ibero serán los encargados de dictaminar; se disponen cuentas generales y particulares haciéndose liquidaciones a cada uno de los artistas a partir de este momento. Consecuencia de estos ajustes de cuentas serán dos pleitos iniciados por Pedro Ignacio de Lizardi contra su padre entre 1746 y 1749 (37), y otro disputado en 1747 contra los herederos de Juan Bautista de Inchaurandiaga, representados por su tutor, el rector de la parroquia de Asteasu (38). El fallecimiento de dos de los maestros, Inchaurandiaga en 1747 (39) y José de Lizardi en 1750 (40); y la marcha de Pedro Ignacio en el mismo año a trabajar a los Astilleros de El Ferrol, abandonando

(33) Ibidem, 2 y 176.

(34) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 38.

(35) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, segunda parte, 75v.

(36) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 10v.-11v.

(37) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205. Este pleito consta de dos piezas donde se ajustan las cuentas entre padre e hijo, demandando Pedro Ignacio lo que le tenía prometido su progenitor en el contrato matrimonial cursado en Azpeitia el 11 de enero de 1736.

(38) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271. Está compuesto este litigio por cuatro piezas de gran extensión, que han sido de vital importancia para recomponer la historia del desarrollo constructivo, pues en ellas se contienen copias de las escrituras y noticias sobre materiales, canteras y artífices que intervinieron en la iglesia; además de las trabas económicas, deficiencias técnicas planificación y ordenación del trabajo. Datos que difícilmente se podrían haber obtenido al haberse quemado los protocolos notariales de San Sebastián en 1813.

(39) Ibidem, segunda pieza, 59 y 4.ª pieza, 79v.

(40) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 7v.

definitivamente la dirección de la iglesia (41), cierran el período; finalizándose la mitad de la iglesia en julio de 1750 (42).

Con el traslado de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas a Madrid, se experimenta una restricción económica a fines de 1750. Esta quinta etapa abierta con total inseguridad, lleva a plantear a los apoderados de fábrica la delimitación de la extensión de la planta, consultándose con otros arquitectos en 1751. La solución de acertarse parece imposible de llevarse a cabo, por lo cual Francisco de Ibero ya al cargo de la fábrica, precisa en 1755 que se debe seguir con el proyecto antiguo. Entre los años 1755 y 1756 se dirime el pleito con Domingo Ignacio de Arostegui para conseguir la ampliación del templo con el terreno de su casa, obteniéndose el trato, para finalmente concluirse la iglesia con Francisco de Ibero.

(41) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, cuarta pieza, 147.

(42) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 11-15v.

5. PROYECTOS QUE SE BARAJARON. EL PROBLEMA DE LA PATERNIDAD DE LA TRAZA

Para comenzar debemos hacer la siguiente advertencia: tradicionalmente se venía atribuyendo la paternidad del proyecto de la actual iglesia a los arquitectos Ignacio de Ibero, Pedro Ignacio de Lizardi y Miguel de Salezan. En 1975 se publican una serie de datos importantísimos, sacados y elaborados por Alvarez Osés, teniendo en cuenta un legajo encontrado en el Archivo Histórico Nacional, a propósito de un pleito surgido durante la construcción de Santa María, designando como posible ejecutor del proyecto al arquitecto Domingo de Yarza (43). No obstante, hemos podido comprobar que éste no fue el único litigio paralizador del desarrollo de la fábrica, pues además de los proyectos comentados en distintas revisiones se plantearon otras soluciones, que clarifican documentalmente la paternidad de la traza empleada.

Efectivamente, como bien intuye Alvarez Osés, fueron abundantes las discusiones sobre dimensiones y características del templo. Naturalmente, las primeras consultas fueron cursadas según constataremos a los arquitectos guipuzcoanos: el año 1734 por orden de Miguel de Bildasola el arquitecto ezcoitiano José de Lizardi efectuará dos plantas, reduciendo la iglesia vieja de tres naves a una, aprovechando la iglesia construida. Los dibujos preliminares los ejecutaría en el término de una semana aproximadamente (44), sin embargo hasta el 3 de junio de 1739 no se acuerda por la junta plena de vecinos de San Sebastián, la reedificación de la iglesia (45).

(43) JOSE ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», 186, 207.

(44) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720. «Demanda de Guruceaga, D. Juan Nicolás de Errasquin, D. Ignacio Antonio de Lopeola, D. José Oizaga, individuos y parte mayor de la junta de la nueva fábrica de la iglesia Parroquial Santa María de San Sebastián contra Juan Vicente de Inchaurandiaga y consortes». Año 1776. En copia de un memorial que presentó en San Sebastián el 26 de junio de 1750 para que los componentes de la junta de fábrica de Santa María consideren las ocupaciones que había tenido desde que se empezó la iglesia, 8.

(45) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981. «Autos en cumplimiento...», 1. En las primeras páginas de este pleito se introduce copia de una petición

Dejará ésta pasar la época estival sin tomar decisiones al respecto, y llegado el 7 de octubre, reunida de nuevo la comisión encargada, deciden sobre las dos trazas presentadas por José de Lizardi (46). El diseño escogido no era de nueva planta, se basaba en una reconstrucción del antiguo, conservando las paredes de ambos lados desde la portada hasta el altar mayor, reduciendo la iglesia a una sola nave y colocando el altar mayor, sus colaterales, sacristía y claustro de Santa Marta en el mismo lugar que estaban. En vista de lo cual, los comisionados mandaron a Lizardi que «sacase a limpio» la planta con perfiles y alzados, lo que llevó a cabo según su testimonio durante el plazo de diez días en la ciudad de San Sebastián; pasando después a Azcoitia, donde su hijo Pedro Ignacio la puso a escala. El proyecto fue admitido y desde el 5 al 12 de junio de 1740, padre e hijo, por encargo de D. José Manuel de Jaureguiondo, se dedicaron a cotejar el coste de la obra y determinar condiciones, reconociendo canteras y caminos para el transporte.

En los últimos meses del año, la Junta reconsideró otra vez la idea de conservar el edificio antiguo, efectuando una simple remodelación como proponía el arquitecto azcoitiano, decidiéndose finalmente por abandonar esta idea y levantar una construcción de nueva planta. Para esto se mandó llamar en 1741 a Ignacio de Ibero y a los Lizardi. En el transcurso de quince días, éstos preparan una nueva traza con tres naves, proponiendo derribar el antiguo edificio y definiendo las calidades de materiales y precios en el mes de marzo (47). Este proyecto sirvió para cerrar la escritura firmada en San Sebastián el 1 de abril de 1741, ante el escribano Domingo Tomás de Artusa, por la cual se determinaba levantar la iglesia, conforme a la traza de Pedro Ignacio de Lizardi, sin tener en cuenta a los otros maestros (48).

al Consejo de Castilla donde se habla de la junta de vecinos donde se tomó la decisión de reedificarla.

(46) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 8v. A últimos de septiembre de 1734 D. José Manuel de Jaureguiondo envió una carta a José de Lizardi, diciéndole que conocían que el difunto Bidasola le había encargado una planta para renovar la iglesia, pero que entre los papeles de éste no la habían podido encontrar, rogándole que sacase una nueva y con ella fuese a San Sebastián.

(47) *Ibidem*, 9v. Se les paga por ello 40 E., pero indican que no se les abonó la posada y gastos de viaje.

(48) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 177. «Pedimento de Pedro Ignacio de Lizardi vecino de San Sebastián y villa de Az-

A pesar de todo, este planteamiento tampoco satisfizo a la Junta de Fábrica, que se puso en contacto con otros arquitectos. Posiblemente éste sería el momento en que Miguel de Irazusta presentaría su plan, solicitándose también la presencia del arquitecto Domingo de Yarza y del delineador Miguel de Pujal de Zaragoza (49). La planta sacada por estos zaragozanos planteó el problema de ser demasiado amplia, excediendo el terreno disponible; por tanto llegado el año 1742 Ignacio de Ibero, José y Pedro Ignacio de Lizardi dedicarían casi un mes a «reformarla» y preparar el pliego de condiciones, conforme nos precisa el segundo de los arquitectos (50). Resulta difícil encontrar la interpretación exacta de los documentos que poseemos sobre este punto, pues en algunos casos, como ocurre con la testificación del maestro Martín de Sarobe, en el pleito que mantendría la fábrica con la casa de Arostegui, se afirma que de la planta de Yarza «hicieron la reducción los maestros Ignacio de Ibero y Pedro Ignacio de Lizardi». La edad avanzada de Sarobe nos hace pensar que su testimonio en este aspecto de la traza es impreciso, pues nueve años antes en la prueba de testigos que hace Pedro Ignacio de Lizardi, en el pleito con D. Pedro de Recondo, rector de la parroquia de Asteasu y tutor de los hijos del difunto Juan Bautista de Inchaurandiaga, contesta cuando se le pregunta sobre la remuneración del proyecto de la iglesia de Santa María, que es cierto que el articulante —Pedro Ignacio de Lizardi— «hizo la traza que contiene la partida vigesimocuarta cuyo coste deben contribuir por iguales partes los cuatro maestros obligados, aunque ignora la cantidad en que fue estimada dicha traza por Ignacio de Ibero», reconociendo que fue aprobada por éste y conforme a ella se había trabajado (51). También Francisco Antonio de Uzcudun, aprendiz de Juan Bautista de Inchaurandiaga en la obra, testifica que Pedro Ignacio se había obligado a dirigir la obra «conforme a la traza nueva que hizo» (52). Por otra parte, Francisco de Ibero al ser ci-

peita contra Juan Bautista de Inchaurandiaga y Martín de Sarobe vecinos de la dicha ciudad». Año 1747. Ante Martín de Aguirre. Y Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 10. En estos documentos se cita simplemente la escritura, adjudicando la traza a Pedro Ignacio solamente.

(49) JOSE ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», 190.

(50) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.730, 10. Estos trabajos no le fueron abonados a José de Lizardi.

(51) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 110v.

(52) *Ibidem*, cuarta pieza, 76.

tado en el mismo litigio se refiere al «diseño» formado por su padre y Pedro Ignacio y no a ninguna reducción de los planos de Yarza, lo cual es algo completamente diferente. El testimonio de éste posee cierta relevancia, ya que es el hijo del maestro de Loyola y un arquitecto joven, que forzosamente tenía que tener conocimiento del tema, por estar introducido en este mundo de la construcción. También con el mismo motivo, el presbítero y beneficiado D. Antonio Pérez de Ondarza comunica que los tres sacaron nueva planta y diseño, «arreglado en lo sustancial al maestro aragonés» (53).

A la vista de los diferentes planteamientos los representantes de la Junta debían de estar indecisos, por lo que pasaron su responsabilidad a la persona que más crédito les merecía, Ignacio de Ibero, que acudió el 17 de octubre de 1742. Las palabras textuales con las que indica el arquitecto el motivo de su comparecencia son: que fue «llamado para elegir nueva iglesia que intenta fabricar en la Parroquia de Santa María de ella, para lo cual ha elegido la planta que tenían dispuesta, y en su vista, conforme a ella, ha dispuesto los alzados, así para lo interior como para lo exterior, con sus dos torres y portada, como todo se ve en dichos alzados». Asimismo, según sus propias afirmaciones, cotejó el coste de abrir la talla de los adornos demostrados en estos alzados (54). Es evidente que antes de llegar Ibero la decisión sobre los planes barajados no estaba tomada y que de la traza escogida sólo debían tener presentada planta.

Conforme a la declaración hecha por el maestro Martín de Sarobe el 5 de abril de 1746, conocemos que el plan de Miguel de Irazusta fue desechado por ser un proyecto excesivamente suntuoso (55); por tanto, sólo la traza de Yarza reducida a menores dimensiones por los tres vascos o la guipuzcoana podían ser elegidas. ¿De qué traza, pues, sacó Ignacio de Ibero los alzados? A simple vista parece muy extraño que el arquitecto aragonés se trasladase a San Sebastián para presentar sólo un dibujo de planta, sin disponer los alzados, pórtico y torres.

(53) JOSE ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», 198. En el documento núm. 5, testigo tercero, comparecimiento para y testimonio de Francisco de Ibero ante el escribano Manuel Esteban de Alsúa.

(54) AHN., Sección de Consejos, Leg. 225, Exp. 13. Comparecimiento y jura.

(55) JOSE ANTONIO ALVAREZ OSES, «A propósito...», 190.

Para clarificar ésto debemos seguir el curso del tiempo hasta llegar al 24 de diciembre de 1742, fecha en la cual se desarrolla una pieza de vital importancia para vertebrar este estudio, hasta el momento no conocida. Se trata de un nuevo contrato para la ejecución de la fábrica. Una copia literal compulsada de ésta, incluida en el pleito disputado por Pedro Ignacio de Lizardi contra los herederos de Juan Bautista de Inchaurandiaga, nos sirve para aclarar las dudas (56). En este segundo convenio observamos que figuran Pedro Ignacio y su padre como socios, y Juan Bautista de Inchaurandiaga y Martín de Sarobe como fiadores, precisándose que posteriormente, después de la obligación de 1 de abril de 1741, «de orden de los señores nombrados (se refiere a la junta de fábrica) el dicho Pedro Ignacio habiendo delineado, dispuesto y firmado nueva traza de la iglesia y examinados aquellos por maestros arquitectos de la satisfacción de los dichos señores (entre ellos Ignacio de Ibero) han tenido por conveniente y resuelto para mayor seguridad de dicha iglesia, y su mejor y más cumplida suntuosa perfección de conformidad con los cuatro maestros hacerla conforme a esta nueva traza». Con este contrato se derogará el anterior, y a partir de ahora Pedro Ignacio dirigirá la obra, repartiéndose el trabajo entre su padre y los fiadores Sarobe e Inchaurandiaga. Sin embargo, esta escritura no fue refrendada con las licencias precisas, elaborándose otro contrato el 5 de marzo de 1743, en el que se insiste otra vez en la anulación del fechado en 1741 sin hacer mención al de 1742, constatándose que: «ahora por común acuerdo de los señores constituyentes hecha nueva traza arte y pitipie con su explicación para la referida fábrica y su sólida reedificación, la que para mayor acierto fue por el mismo acuerdo, y deliberación vista, y reconocida, como singular en este arte por Ignacio de Ibero así bien maestro arquitecto, y de la obra del Real Colegio de San Ignacio de Loyola, y declarada por buena y de mejor calidad según la proporción del paraje, y terreno para la subsistencia lustre, y suntuosidad de la fábrica de la iglesia, que la primera que se tuvo por tal». Y añade en la memoria de condiciones insertada seguidamente, que se ha anulado la anterior escritura por la «muy diferente traza, que

(56) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, cuarta pieza, 11-12v. y 13-13v.

nuevamente ha sacado de orden de dichos señores el otorgante (en este caso Pedro Ignacio) a que se debe seguir para su nueva fábrica» (57).

Los términos parecen concluyentes y no dan motivo a ninguna aclaración; la traza es de Pedro Ignacio de Lizardi y los alzados, como dijimos, fueron realizados por Ignacio de Ibero. Esto no quiere decir que la traza presentada por Domingo de Yarza no influyera en la concepción del proyecto donostiarra, pues una de las obras más importantes del arquitecto aragonés, la Colegiata de Alcañiz, diseñada en 1735, responde al mismo esquema de alzado en la portada principal, empleándose también gran hornacina entre dos torres y gigantescos pilares para la división interior de las naves. Sin embargo, comparándose ambos modelos, se observan auténticas diferencias estructurales y de expresión en el lenguaje, denotando que el espíritu no es el mismo ni la mano que los trazó.

El 5 de mayo de 1743 ante Domingo Tomás de Artusa, se capitulan y explican con más detalle las calidades y forma en que se deberá realizar la obra, debido a varias disensiones habidas entre los maestros (58). Todavía el 22 de mayo de 1745 se firma con el mismo escribano una nueva obligación, entre los cuatro maestros que se han dividido la obra proporcionalmente, acordando prescindir de algunos adornos y efectuando ligeros cambios sobre la traza original, que es la que se está siguiendo (59). Otra constatación de que se persevera en el mismo proyecto la encontramos al año siguiente, con motivo de la disposición de las cuentas que deben abonar los herederos del difunto Juan Bautista de Inchaaurandiaga a Pedro Ignacio de Lizardi; allí se cargan 235 R. de la parte correspondiente que les toca pagar, por «la traza que delineó el dicho Pedro Ignacio con su planta y perfiles para la dicha nueva fábrica de Santa María la cual se observa para su ejecución». El total abonado por la traza al arquitecto Pedro Ignacio de Lizardi fue de 1.020 R., según la estimación que dio Ignacio de Ibero (60).

Todos estos contratos tenían una finalidad común: abordar la construcción hasta llegar a la mitad del templo, lo que se consigue

(57) *Ibidem*, primera pieza, 176 y 2.

(58) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 6v.

(59) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, segunda pieza, 75v.

(60) *Ibidem*, tercera pieza, 37v.-38.

a mediados del año 1750 (61). A partir de este momento la fábrica cuenta con pocos medios, por lo que se piensa limitar la amplitud de la planta delineada, variándola y conservando las existentes casas de Arostegui que impedían su extensión. Pero anulando este espacio, la iglesia quedaba imperfecta según las reglas del arte, por lo cual se consultó con otros maestros, que advirtieron de su necesidad para que el edificio quedara perfecto. En 1751 se cansidera la posibilidad de cortar la nave del presbiterio algunos pies para ahorrar tiempo y dinero, pero la iglesia suprimiendo este espacio y la nave del coro quedaba cuadrada, desistiéndose de ello (62). El dilatado pleito con el dueño de las casas de Arostegui no consiguió que se abandonara la idea primitiva, y finalmente se obtuvo el terreno para dar la proporción deseada a Santa Maria. A partir del 14 de diciembre de 1755, correrá a cargo de Francisco de Ibero la dirección de la Iglesia (63), finalizándola sin introducir posiblemente grandes cambios estructurales, pues el litigio se había seguido llegando a un acuerdo para poder continuar con el mismo planteamiento, según las capitulaciones que se dieron curso en San Sebastián el 13 de mayo de 1756 para la permuta de las casas municipales con las de Arostegui (64).

(61) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 11-15v. Según declaración de Ignacio de Ibero de 12 de junio de 1750.

(62) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 2-3v. y 6.

(63) AHN., Sección Consejos, Leg. 225, Exp. 13. Informe de Francisco de Francisco de Ibero, Ignacio de Carrera y Joaquín de Urrutia sobre la improbabilidad de seguir el proyecto de reedificación sin ocupar la casa de Arostegui, ante el escribano Juan Bautista Zabala el 14 de diciembre de 1755. Y Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, sf. Se dice en la declaración efectuada por D. José de Arostegui, hijo de Bernardo Ignacio de Arostegui y heredero de las casas que se permutan para la ampliación de la iglesia, que Francisco de Ibero se hace cargo de la obra el 11 de marzo de 1757.

(64) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 27. En las capitulaciones firmadas por la Junta de Fábrica y el licenciado D. Bernardo Ignacio de Arostegui para la permuta de las casas de éste, consta en primer lugar «que dicha nueva iglesia se ha de hacer según y con la extensión que demuestra el primer diseño sacado por Ignacio de Ibero y Pedro Ignacio de Lizardi, y con cuyo arreglo se halla principiada dicha nueva fábrica, ocupando enteramente el terreno que ocupan las casas de Arostegui».

6. DESARROLLO DE LA FABRICA Y DIVISION DEL TRABAJO

Los preparativos para el comienzo de la obra se empiezan a gestar verdaderamente a partir de 1742, con la obtención de la licencia de obras dada por el Obispado de Pamplona el 16 de noviembre (65). De la primera escritura firmada por Pedro Ignacio de Lizardi en 1741, desafortunadamente no conservamos testimonio, pero sí de la copia literal de la fechada el día de Nochebuena de 1742 ante el escribano Domingo Tomás de Artusa (66). Se presenta en ella Pedro Ignacio como principal, y José de Lizardi, Martín de Sarobe y Juan Bautista de Inchaurandiaga como fiadores, comprometiéndose como tales con sus herederos a efectuar la manufactura y acabarla. En el contrato se designa ya al joven Lizardi como director de la obra, recibiendo con pleno consentimiento de los restantes, la cantidad de dinero que se le entrega para pagar el trabajo de los maestros. En atención a su mayor preocupación, Ignacio de Ibero le señalará una remuneración especial.

A cargo de los cuatro maestros correría el desmonte de la iglesia vieja, de ella se separaría la mampostería y la piedra sillar repartiéndosela en partes iguales, a fin de emplearla en los lugares más idóneos de la obra nueva. Una cláusula de la obligación delimita por zonas el trabajo para cada uno: «La mitad de la nave principal empezando desde la mitad de la pared maestra de la espalda del coro, hasta dar con la sacristía por la parte que mira hacia la calle Mayor y la Trinidad, con sus tres pilares exentos de dentro de la iglesia y paredes de fuera con su portada y torres... toca al dicho José de Lizardi por su porción que ha de ejecutar por sí mismo». A Pedro Ignacio, «desde este paraje hasta donde al presente se puede ejecutar la porción que permitiere la pared de división, con la porción de la torre y portada principal, según permitiere el terreno; con inclusión del pilar exento de dentro de la iglesia, con todo lo

(65) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, primera pieza, 177v.

(66) Ibidem, cuarta pieza, 11-16v.

demás que le corresponde a su porción». A Juan Bautista de Inchausti y Martín de Sarobe les designan «la otra mitad empezando desde el mediodía de dicha pared de la espalda del coro hasta dar con la sacristía, con inclusión de los tres pilares exentos de dentro de la iglesia, con todo lo demás correspondiente a esta mitad de ella, y exclusión del claustro de Santa Marta». A Juan Bautista le tocará: «desde dicho medio de la pared de la espalda del coro hasta la esquina que mira hacia la parte del Castillo, y de dicha esquina hacia la sacristía hasta pasar al parje del pilar, o machón exento del coro, con su inclusión y puerta que señala en dicho paraje la traza con todo lo demás correspondiente a esta porción». Y al segundo, «desde el paraje hacia la sacristía vieja hasta donde permitiere el terreno al presente este lienzo, con inclusión del pilar exento de dentro de la iglesia con todo lo demás que corresponde a esta su porción».

Cada uno de los maestros sacará y conducirá, labrará y asentará a su costa, la piedra que necesite en sus porciones. Como no podrán comenzar a un tiempo todos ellos a poner la piedra sobre la «losa de elección» del cimiento, se conviene que al que empiece primero, los demás le darán parte de la piedra labrada que está depositada en el hornabeque de la muralla de la ciudad, así como la sacada y desbastada hasta el momento en las canteras de la población de Igueldo y el monte Ulía, siendo su conducción entre los cuatro.

Aparece ya en este concierto la idea de confeccionar la iglesia en dos etapas: la mitad en la primera, y en la siguiente el resto hasta la sacristía con las mismas condiciones. Se asocian por parejas, con la finalidad de que si alguno de ellos no pudiera terminar su parte, el otro la haría.

El 22 de febrero de 1743, define Ignacio de Ibero muy claramente las funciones de Pedro Ignacio. Como director de la fábrica se obliga a dar a cada uno de los maestros para la ejecución de sus porciones, su planta y perfil «por demostración de línea, señalando las plantillas necesarias para los talleres, proveyéndoles para este efecto de las tablas labradas, cepilladas y señaladas, a fin de que ellos las recorten. Los patrones quedan en poder de Pedro Ignacio, para que en cualquier momento se puedan comprobar en caso de corrección. También suministrará por escrito a cada uno, las me-

didas de las piezas principales y su cantidad en cornisas, cartelas y capiteles; así como la delineación de las monteas de los arcos correspondientes a cada parte. Ibero concluye el informe, asignándole como sueldo 500 R., que deberán abonarle cada uno de los maestros por estos trabajos (67).

Con el motivo del cambio de traza por Pedro Ignacio de Lizardi, se ajusta otra escritura el 5 de marzo de 1743 (68). Esta no es la última escritura aunque sí definitiva en la mayor parte de su contenido, pues, como ya advertimos, las diferencias entre los maestros requerirán un nuevo pacto el 5 de mayo de carácter más económico; por él se negociarán entre los cuatro el tema de los materiales, transporte y pagos, sin modificar sustancialmente los aspectos firmados en la anterior; por tanto nos referiremos a continuación a la de marzo. El documento de condiciones cita entre los asistentes a la firma, a los componentes de la Junta de Fábrica; junto al vicario de Santa María, D. Juan José Ipenza, aparece el vicario anterior y juez oficial foráneo del arciprestazgo mayor de la provincia, D. Pedro Manuel de Echeverría, que hace el oficio de depositario de los efectos destinados a la fábrica y su pagador, los regidores del ayuntamiento, el mayordomo D. José Manuel de Jaureguiondo y cuatro directores de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas (69).

El primer aspecto que se menciona es el del trabajo de la piedra, concretándose que la fachada de la iglesia de la calle Mayor y Trinidad, se trabajará en piedra de buena calidad de Igueldo y de Ulía a trinchete, incluyéndose la portada y las torres. Estas llevarán en su interior una escalera cuadrada para que bajen las pesas del reloj, y otra de caracol del mismo material con su columna en el centro; gradas escodadas y picón en lo demás, como la escalera de caracol que se efectuará a la espalda de la antesacristía, para la comunicación de los cuartos que se harán sobre la sacristía. El lienzo que mira al Castillo se fabricará a picón y sus pilastras atrincheadas. También se decide, que el interior de Santa Marta, el paño a espaldas del coro lindante con el convento de Santa Teresa, la

(67) *Ibidem*, 16v-17v.

(68) *Ibidem*, primera pieza, 176-190.

(69) Los nombrados como directores de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas son D. Fernando de Ansoreña Gayayoa, D. José de Lopeola, D. Juan Antonio Claesens y D. José de Ayerdi.

sacristía por las partes que miran al Colegio de Jesuitas y a sus refectorios, vayan trabajadas a picón hasta su cornisa. Sobre los tejados de Santa Marta, sacristía y antesacristía, en todo lo que se acerca a las paredes principales de la iglesia, se pondrá un talud para el reparto de las aguas de lluvia.

En la parte interior de la sacristía y sus dos antesacristías, a excepción de puertas y ventanas que serán de piedra a trinchete, se empleará la mampostería. El mismo material se utilizará en la pared vecinal de la casa del Corregidor y sacristía hasta el techo de la vivienda, y desde éste hasta la cornisa de la sacristía se hará de piedra sillar a picón. Además se cubrirá con mampostería la pared donde se colocará el retablo de la sacristía, haciendo con «orden y simetría» de piedra atrinchetada, algunos armarios para guardar alhajas. Los vacíos en el interior de la iglesia entre machones para los altares, se elaborarán de piedras toscas aparejadas con argamasa hasta el arco, llevando hasta nivel del zócalo todo alrededor de la iglesia, piedra a trinchete, excepto lo que ocupan las mesas de los altares que se realizarán después. Finalmente, toda la cornisa que rodea exteriormente la iglesia por sus cuatro costados en la parte superior, se realizaría de piedra a trinchete con canal para despedir las aguas.

Entre la Junta de Fábrica y Pedro Ignacio de Lizardi se establecen treinta y ocho condiciones, que se refieren a la obtención y acopio de materiales y lugares de aprovisionamiento. Se aborda el aspecto de la demolición de la iglesia vieja, comprometiendo a los ejecutores del nuevo edificio a desmontarla incluyendo el ámbito de Santa Marta, la primera y segunda sacristía, portada y coro; asimismo el salón donde estaba el monumento y espacio de encima de la sacristía. El desmonte se comenzó por el lienzo que lindaba con el Convento de Carmelitas, destruyendo la portada nueva hasta una pared de división que fabricaron, a fin de permitir que la otra mitad de la iglesia sirviese entretanto para el culto. Para todo esto se le entregarían 66.026 R. V., conforme a la evaluación efectuada por Ignacio de Ibero de la madera, tabla y clavazón necesarios para esta operación.

Los maestros ya habían recibido 7.000 P. de a 8 R. P. del tesorero de la fábrica, y a la firma del contrato se le suministraron a Pedro

Ignacio otros 5.000 P., pues era él quien llevaba las cuentas de todos los maestros con éste.

El tiempo de ejecución de la mitad de la iglesia se programa en cuatro años, de tal forma que después se puedan cerrar sus techos. En los tres años siguientes se llevaría a cabo la otra parte con exclusión del coro, escaleras de la sacristía, sus dos antesacristías y escalera de caracol para subir a los salones de éstas.

Las deficiencias, imperfecciones y otros daños que provinieran de sus fallos personales, correrían a cuenta de los maestros, sometiéndose la obra a un peritaje final por maestros expertos. Cualquier duda o reparo que aconteciera en el transcurso de la fábrica sobre las condiciones fijadas, se sometería a la consideración de Ignacio de Ibero, o en su falta a peritos designados por la Junta.

La relación y ajuste de precios se concretó en conformidad de ambas partes por el mismo Ibero, estableciéndose veintinueve capítulos en la escritura, incluyéndose la valoración de fachadas y torres. Uno de los cambios fundamentales que introduce Pedro Ignacio, es el de sustituir las columnas exentas y medias columnas adosadas a las paredes maestras, por machones y pilastras con resaltos, vaciados con molduras y capiteles. También el Maestro de Loyola valoraría el coste de retocar la piedra de la anterior iglesia para su aprovechamiento, contemplando la calidad de las piezas. Después de disponer los alzados, consideraría éste el coste de abrir la talla de los adornos, expresando la idea de efectuar el florón de remate de la media naranja, en madera dorada y no en piedra. El importe de los adornos interiores se calcula en 90.993 R., los de la portada principal, sin contar con las estatuas hasta la cornisa de remate de la iglesia, se estimaron en unos 26.928 R. aproximadamente, pues era difícil apreciar el valor sobre la traza a «punto menudo» en vez de a escala; en cuanto a las torres y las dos portadas laterales consideró que valdrían 14.676 R. V.

Como sobrestante de la obra actuará Juan de Iriarte Belandía, quien se encargó de abonar los jornalas. El mismo Pedro Ignacio de Lizardi habla ya en el mes de mayo de los retribuciones de los oficiales que debe a su padre, lo que coincide con la fecha dada por Soraluze para el comienzo de la fábrica (70); aunque posiblemente

(70) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.704, primera pieza, 88v.

en estos momentos los trabajos que se están haciendo son de saca de piedra de las canteras, pues Pedro Ignacio reconoce las calzadas que Miguel de Zubialde y sus compañeros han efectuado sobre la casería de Arribizqueta, próxima a la población de Igueldo (71).

El 5 de mayo de 1743 se pacta de nuevo escritura, explicándose con más detalle las calidades y forma en que se debía correr con la obra. La formalización de este documento está motivada por las disputas que se han ofrecido entre los cuatro maestros por la prevención de materiales, saca y conducción de piedra, compra principal de materiales y su transporte (72). Ante este estado de cosas, la Junta de Fábrica se reúne el 26 de octubre de este año, decidiendo suspender momentáneamente los trabajos (73). Sin embargo, en las cuentas de mediciones del mes de junio y finales de año, figuran al cargo de Inchaureandiaga piezas de piedra labrada para pilastras vaciadas del coro, cedidas por Pedro Ignacio y conducidas desde el depósito a la fábrica y ya colocadas (74). También el joven Lizardi recibirá prestada en este año piedra sacada por los operarios de su padre, que no abonaría en el momento y luego se le reclamaría (75).

Por lo que se refiere a la puesta de la primera piedra, D. Pedro Manuel de Soraluze da la fecha del 27 de abril de 1743 (76). En el memorial de José de Lizardi, presentado a los comisionados de la ciudad para el cuidado de la obra, demandando retribución por los trabajos que ha desempeñado, explica que: en el año 1744, siendo obligación de la fábrica el abrir, y llenar los cimientos de la nueva obra con su «losa de elección» encima de todo ello, asistió a señalar los cimientos, mandando a la gente lo que debía hacer mientras duraba su factura, por cuyas ocupaciones no se le pagó ni un jornal. El 25 de junio de este año ya se había concluido la cimentación, empezando a poner la piedra labrada sobre la losa del estribo de la fachada, y en ambos lados de la portada. Pero al co-

(71) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 34.

(72) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 6v. De este documento no se ofrece en el pleito copia literal, sólo constancia de su ejecución notarial ante Domingo Tomás de Artusa.

(73) Ibidem, 30v. y 38v.

(74) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 35-35v.

(75) Ibidem, primera pieza, 88.

(76) Pedro Manuel Soraluze, R.E.E., 66, 218.

menzar en la esquina y lienzo de la parte de la casa-torre, que era de 72 pies de tirada, Lizardi no tenía licencia para tocar el cimientto, por lo que tuvo que interrumpir los trabajos hasta fines del mes de agosto de 1745 (77).

Llegado el 22 de mayo de 1745 se conviene otra obligación con los maestros, en ella se anulan los florones de adornos que demostraba la traza en las enjutas (78). Finalizadas las diferencias con el dueño de la casa-torre el 9 de octubre de 1745, José de Lizardi obtiene permiso para continuar su porción. Mientras tanto sus compañeros habían levantado la obra hasta el nivel de los capiteles (79). En las canteras este año se sigue sacando piedra para cornisas, cimacios y de mayor valor llamadas «principales», además de una pieza para el salón del claustro (80).

El mes de diciembre de 1745 la fábrica paga directamente a Pedro Ignacio de Lizardi, lo perteneciente a los otros tres maestros y lo suyo, en granos de oro (81). Después de ésto se formarán disputas entre ellos, tomándose el 25 de mayo de 1746 la decisión de efectuar un peritaje, enviando en comisión los maestros un propio a Logroño, para llamar a Juan Bautista Arbaiza (82). Al retrasarse éste, el 8 de julio se nombra por la Junta a Ignacio de Ibero, a fin de que efectúe el dictamen y medición de la obra (83). Durante la primera quincena de julio estuvo el maestro logroñés en San Sebastián (84). Ibero y Arbaiza visitarían las canteras cercanas a la casería de Gorostidi, en la jurisdicción de Igueldo, acompañados de los maestros Juan de Belaundía y Juan de Gálatas (85), revisando

(77) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 10v. Según una copia literal del memorial fechado en San Sebastián el 26 de junio de 1750.

(78) Ibidem, 30v. y Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, segunda pieza, 75v. El testimonio se menciona simplemente en estos dos pleitos diferentes, sin efectuarse copia literal de la escritura.

(79) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 11.

(80) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 36.

(81) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, segunda pieza, 11v.

(82) Ibidem, primera pieza, 73v. y Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 38. Entre los cuatro maestros pagan los gastos del maestro Arbaiza.

(83) Ibidem., primera pieza, 78v.

(84) Ibidem, primera pieza, 74v. y Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 40v. El gasto de la estancia de Arbaiza se cifra en 720 reales.

(85) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, tercera pieza, 103. Se apuntan los gastos de la comida que hicieron los maestros en la casería Gorostidi.

la piedra almacenada y la que se hallaba en los talleres de cada uno de los maestros. La razón de estos materiales, fechada el 15 de julio de 1746 y firmada por ambos, detalla con precisión las varas de piedra labrada dispuesta para los diferentes lugares del templo, la desbastada de la cantera y la ya asentada; valorando cada tipo de pieza según su trabajo y lo que les falta para llegar al sotabanco (86). Hasta la junta del 18 de julio no se acuerda por los encargados de la fábrica que se continúe la obra (87), notificándose a los maestros tres días más tarde. Finalmente, el 5 de agosto se ajustan y liquidan cuentas con los maestros según las cantidades que tenían recibidas, repartiéndose la piedra que se ha sacado, conducido y labrado a costa común; el dinero adelantado a los sacadores y el importe del desmonte de la vieja iglesia. En este cómputo se anotan las varas de piedra percibidas por cada uno, indicándose lo que está puesto ya en obra (88). El problema había surgido porque unos habían tomado más cantidad de material que otros; Inchaureandiaga y Sarobe quedan en deuda por esto con los dos lizardi.

El estado de la obra a finales de este año es ya muy avanzado, llegándose al sotabanco de la cornisa principal. Se han efectuado hasta las cartelas de los estribos del testero del coro, las cuales se han duplicado sin estar previsto. También están ejecutados los ar-

(86) *Ibidem*, primera pieza, 20-21v. El cómputo total es el siguiente:

Pedro Ignacio de Lizardi	53.064 R.
Juan Bautista Inchaureandiaga	14.163 R.
José de Lizardi	5.667 y 2/3 R.
Martín de Sarobe	21.839 R.

En la cantera de Igueldo hay piedra por valor de 10.084 R. El maderamen de los andamios suma 8.470 R. y el de los tablones 1.850 R. Importa el desmonte de las obras viejas 38.000 R.

Les falta para llegar al sotabanco, según lo que les han abonado:

José de Lizardi	7.700 R.
Juan Bautista Inchaureandiaga	500 R.
Martín de Sarobe	2.000 R.
Pedro Ignacio de Lizardi	100 R.
Total	10.300 R.

(87) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 176, Exp. 3.720, 16.

(88) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 3 y 123. José de Lizardi tiene ya recibidos 4.316 R. 20 mrs., Pedro Ignacio de Lizardi 5.367 R. 26 mrs., Juan Bautista de Inchaureandiaga 5.863 R. 32 mrs. y Martín de Sarobe 7.287 R. 22 mrs. A los cuatro maestros les deben por entrega de material de madera: Juan Santos de Elducayen, Juan Antonio de Elgorriaga, Antonio de Miguelajaregui, Juan Bautista de Olló, Antonio de Echave, Juan de Bereterbide y Juan Aldasoro, María de Arrillaga y Juan de Gálatas, en total un importe de 8.543 R. 14 mrs.

cos de las capillas, dándoles más vuelo del que tenían. La idea de estas modificaciones, según apuntan los maestros, ha sido del director de la obra (89). Pedro Ignacio de Lizardi, como máxima autoridad en la fábrica, responde a las imputaciones del dictamen que había hecho Ibero, explicando que: el estribo interior pegado a la torre por la parte que mira al coro, lo había empezado a mover en su circunferencia sobre la tercera hilada del remate del sotabanco, en semicírculo perfecto, fundado su diámetro en 31 pies de claro y 22 y 1/2 de elevación, según las medidas que constaban en la traza original; con el fin de que movido el arco de este paraje, tuviera mayor capacidad para inscribir dentro de él, en buen orden y simetría, el cerramiento y remate de la ventana grande que se ejecutaría debajo de este arco; y así comunicar mejor las luces al centro de la iglesia. El arco que proponía Ibero para este alzado era elíptico, levantado de punto, porque le parecía más seguro en sus empujes que los de semicírculo. Sin embargo Pedro Ignacio lo había comenzado de medio punto, pues de esta forma resultaba más firme y hermoso, afirmando no haber visto el arco propuesto por Ibero en fábricas de piedra (90). La Junta tuvo como más acertada la opinión de Ibero y el arquitecto Lizardi se comprometió en este punto a ejecutar los arcos y sus crucerías, dando para ello montees de acuerdo a la traza original, pues Ibero había concretado que se prepararan éstas para cada uno en particular. El segundo capítulo de modificaciones señaladas por Ibero se refiere a pequeños aspectos que no se habían definido individualmente, quedando dudas que podían ser imputables en el futuro a Pedro Ignacio y respondían a defectos de mala ejecución de los maestros; por lo cual éste pide que se especifiquen con claridad, para instar a los ejecutantes a que empleasen las piezas obligadas en la escritura. En otro apartado, el maestro de Loyola, considera que se ha aumentado el sotabanco de sobre la cornisa principal en tres onzas, Lizardi se excusa asegurando que la medida se ha tomado mal por estar la traza en pequeña escala; con lo que era fácil equivocarse si el compás no había sido de los más delicados. En todo caso expresa

(89) *Ibidem*, segunda pieza, 70-70v.

(90) Ibero en el capítulo referente al arco del costado del coro dice que debe empezarse a voltear más arriba del sotabanco, y la traza firmada demostraba en su perfil que arrancase a los cuatro pies de él.

su buena voluntad, esperando la determinación de los comisionados.

También Ibero propondría al hacer su examen, que se dejase de levantar la torre ya comenzada, pues observaba que iba «astillándose en varios lugares, por el estribo interior de la parte de la iglesia y por la parte exterior». La respuesta del director de la obra, es que tal estribo no era miembro de la torre ni cargaba sobre nada, encontrándose éste fuera de la vertical y plomo de ella, por ser cuerpo distinto formado para estribo y empuje de los arcos torales y sus bóvedas. Por otra parte agregaría Ibero que no percibía otros defectos, ya que sus macizos eran firmes y seguros.

Respecto a la paralización de la obra, Pedro Ignacio insiste en que parece importante, aprovechar los meses de verano de tiempo mejor para adelantarla, sin que sean tan gravosos los sueldos de los oficiales y sus alimentos como en el invierno, teniendo en cuenta el gran número de operarios que tiene y ha sostenido en los meses anteriores, a la espera de utilizarlos en época estival. Además, éstos no admitirían el despido, por no haber podido contratarse a tiempo en otras obras para todo el verano, por estar prevenidos los maestros en estas fechas con los oficiales que tuvieran menester, causándoles grave perjuicio; incluso, con esta suspensión sería imposible concluir la mitad de la iglesia para la fecha pactada, por habérsele prohibido sacar más piedra de la cantera. Finalmente se compromete a deshacer y obrar de nuevo lo que estuviera mal ejecutado.

Ibero aceptó el modo de hacer las repisas de los machones del coro, dejando órdenes para la perfección de los adornos. Las montañas de los arcos torales y crucerías las daría él. Para los diagonales y terceletos de la nave principal, se dice que ya había dejado los modelos preparados, por tanto Pedro Ignacio exige que se los entreguen si se ha de arreglar a ellos (91). En la Navidad de 1746, según el maestro de Hernialde, Santiago de Mandiola, se están preparando ya las plantillas (92). En cuanto a los arcos de las capillas, Lizardi aseguró que no estaban ejecutados contra lo que demostraba la traza, pues ésta no estaba dibujada nada más que en superficie plana, sin perfilar su alzado interior para saber lo que deberían sobresalir sus arcos y molduras. Porque había variedad de opinio-

(91) *Ibidem*, segunda pieza, 71-75v.

(92) *Ibidem*, cuarta pieza, 67.

nes al respecto entre los maestros arquitectos, «y ser opinión común de los autores, que en todo edificio bien ordenado debe seguirse en sus sólidos macizos sin que se permita volado alguno sobre perfiles y molduras, y hallarse muchas más obras ejecutadas conforme a esto, aunque también se ven algunas de la suerte que dice Ibero», Pedro Ignacio acordó seguir el dictamen de Ibero, si se aprobaba por la Junta.

En esta ocasión, Ibero planificó además la cañería del tejado, dejando su dibujo. También visitaría el hornabeque de la muralla, donde encontraban piedras para el remate de la última fila de la cornisa de la coronación del tejado, con un perfil muy abierto, que según Lizardi no estaban destinadas a este lugar.

Ante las perspectivas de todos estos cambios se prohíbe definitivamente a Pedro Ignacio sacar más piedra de las canteras, a lo que respondería exponiendo lo gravoso que le serían los crecidos gastos ocasionados por tal medida. Desde este momento el dinero se entregará a cada maestro en vez de a él, formándose cuentas individuales. El 21 de abril de 1747 se designa a Juan de Iriarte Belaundia, como perito para la separación y reconocimiento de la piedra común de los cuatro en el hornabeque (93). La junta de representantes de la fábrica se reúne el 18 de julio, acordando que Pedro Ignacio siga como director de la obra, abonándosele lo que le resta para que finalice sin modificar nada. Se le manda cerrar la ventana que había empezado en la proporción comenzada, aunque se diferenciase de las otras de enfrente, porque según Ibero no se notaría tal defecto (94). El maestro de Loyola fue en esto benévolo, pues hoy podemos apreciar que la diferencia de esta ventana respecto a las de la misma fachada es notable.

Entre finales de septiembre y principios de octubre de 1747 muere Juan Bautista de Inchaaurandiaga (95). Su parte la continuarán sus herederos con oficiales puestos por Pedro de Recondo, rector de la parroquia de Asteasu y curador de los hijos (96). A partir de ahora Pedro Ignacio entabla un pleito contra los hijos y herederos de Juan Bautista, para que le paguen ciertas cantidades que le deben.

(93) *Ibidem.*, primera pieza, 72v.

(94) *Ibidem.*, 79.

(95) *Ibidem.*, segunda pieza, 59v. y cuarta pieza, 79v.

(96) *Ibidem.*, cuarta pieza, 44 y Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 30.

Sin embargo a primeros del mes de mayo de 1748 se vuelve a trabajar en las canteras para sacar piedra de arcos, bóvedas, cornisas, arquivtrabes y frisos (97). En el transcurso de 1748 se llevarán a cabo muchas diligencias, embargándose la piedra a Recondo e imposibilitándole en ocasiones la continuación de los trabajos (98). A este pleito se le sumará este año, el litigio entablado con la casa de Arostegui para conseguir la ampliación de la iglesia, que durará hasta 1756 (99).

En cuanto a Pedro de Recondo, como tutor de los hijos de Juan Bautista Inchaurandiaga, se presenta en San Sebastián el 12 de julio de 1749 ante los administradores de la fábrica, renunciando a proseguir la obra, por serle muy costoso continuarla residiendo en la ciudad y tener que llevar la rectoría de Asteasu, por lo que pide se perite lo elaborado y evalúen los materiales (100). Nombrados por la Junta, José de Lizardi y Juan Antonio de Elgorriaga hacen el examen de la cantería y carpintería, efectuada por Juan Bautista de Inchaurandiaga y después por Recondo. Se mide la cantería de la porción existente desde el banquillo y arranque de los arcos torales hasta el tejado, llegando hasta la mitad de la ventana que está sobre el coro —pues la otra mitad correspondía a José de Lizardi—, y las otras dos ventanas de los lienzos que miraban a Santa Teresa y al castillo (101). José de Lizardi es quien se encarga de terminar las bóvedas que pertenecían a Juan Bautista de Inchaurandiaga. Tampoco Pedro Ignacio finalizó su parte, pagaría a los operarios para que la hicieran (102).

Transcurrido un año, cuando la mitad de la iglesia estaba prácticamente concluida, el arquitecto José de Lizardi escribe un memorial el 26 de junio de 1750, suplicando a los comisionados de la fábrica, que tengan en consideración las ocupaciones y gastos que ha tenido desde el principio de la obra hasta aquel día. Se enumeran en él desde el año 1734 los trabajos de diseños y reforma de tra-

(97) *Ibidem*, cuarta pieza, 74v.

(98) *Ibidem*, segunda pieza, 37. Se le embarga la piedra de marzo de 1748

(99) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 16.

(100) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 30-32v.

(101) *Ibidem*., 33-36.

(102) *Ibidem*, 20 y 22.

zas que había hecho para esta fábrica, así como dietas y retrasos sufridos (103).

El encargado de hacer el reconocimiento final de la iglesia fue Ignacio de Ibero. El 12 de junio de 1750 responde a diferentes preguntas sobre la ejecución que han dado los maestros al edificio. A la interpelación sobre cómo se han construido los arcos torales, responde que están trabajados según la traza, aunque las vueltas no están hechas con la suavidad que merece semejante fábrica, pues tienen ciertas torceduras o garrotes, especialmente los de Sarobe al acercarse a la pared, y uno de Pedro Ignacio junto a la torre; pero en cuanto a la fortaleza se encuentran firmes. Las bóvedas parece que han quedado con varios «saltos y olas», especialmente las de debajo del coro. En cuanto a las crucerías, afirma que es de buena calidad su piedra, pero sus cortes poseen algunas desviaciones en las líneas de entrada de unas a otras. Señala que podían haber hecho la escalera de subida al coro un poco más llana, según las reglas del arte, proyectando su arco más bajo, conforme permitiera la cabeza del arco toral que volteaba el pilar exento del estribo, obteniéndose la misma seguridad que tenía al presente. Con respecto a la partida que corresponde al sotabanco, entiende Ibero que se les debe abonar a los maestros, a pesar de la altura de más que posee, pues la han trabajado y así se continuará en la otra mitad de la iglesia. Parece ser que las piedras de mala calidad, denunciadas por Ignacio de Ibero en su examen de 1746 no se han cambiado; aunque no se pueden conocer casi cuales eran, con excepción de las de los arranques cercanos a la torre, mudadas por Pedro Ignacio, quedando las de las primeras filas de los arcos. Las enjutas y formaletes se consideran bien hechos. El arquitecto Ibero midió todos los géneros de piedra, comprobando conforme a la labor, los precios asignados en la escritura. En el tejado se debían haber puesto las piedras machihembradas en vez de arrimadas, pero considera que permanezcan conforme están (104).

Acabada la iglesia se traslada a ella el Santísimo Sacramento con toda solemnidad (105). El 21 de octubre de 1750 se liquidan in-

(103) *Ibidem*, 7v.-11.

(104) *Ibidem*, 11-15v.

(105) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 2.

dividualmente cuentas con los maestros, anotándose lo que pagó y debe la fábrica (106). El final de la primera parte de la iglesia va a marcarse con diferentes acontecimientos, algunos de ellos luctuoso como la casi inmediata muerte de José de Lizardi, que debió de acaecer entre finales de octubre de 1750 y febrero de 1751 (107). Al día siguiente de la disposición de cuentas, Pedro Ignacio pedirá sobre el dinero que le resta percibir 100 pesos, que el director de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, diputado en la Junta de Fábrica, le suministraría (108). Esta cantidad le sirve para viajar y establecerse en El Ferrol, a donde marcha abandonando definitivamente la obra de Santa María, para trabajar en el nuevo Arsenal de S. M. que se está construyendo (109). Otra parte de lo que le adeudan, se lo entregarán a su mujer como ayuda de los gastos del viaje que emprenderá para reunirse con él (110).

Llegamos, pues, a un momento difícil para la manufactura de este vasto edificio. La fábrica posee pocos medios económicos, por lo que se procura limitar su longitud, variando lo delineado en planta y dejando existentes las casas de Arostegui que impedían su

(106) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 15-20v. El resumen de la cuenta general es el siguiente:

José de Lizardi

Cargo	217.802 R.	6 mrs.
Data	211.860 R.	22 1/2 mrs.
Saldo	5.941 R.	17 1/2 mrs. debe a la fábrica

Pedro Ignacio de Lizardi

Cargo	200.955 R.	1 mrs.
Data	216.275 R.	6 mrs.
Saldo	15.320 R.	5 mrs. le debe la fábrica

Juan Bautista de Inchaurrendiaga

Cargo	198.370 R.
Data	185.517 R.
Saldo	12.853 R. debe a la fábrica

Martín de Sarobe

Cargo	155.143 R.
Data	158.126 R.
Saldo	2.983 R. le debe la fábrica

(107) *Ibidem*, 7v. Esta fecha se horquilla entre la de liquidación de cuentas y la venta por su ya viuda en febrero de 1751, de la casa Lizardiaca en Azcoitia.

(108) *Ibidem*, 20-21v.

(109) *Ibidem*, 21-v.-22. Según copia literal de la carta escrita por Pedro Ignacio desde El Ferrol el 15 de junio de 1751.

(110) *Ibidem*, 22v.-23. Conforme a la copia de un recibo que firma María Ignacia de Arcellus, mujer de Pedro Ignacio, por 3.000 R. V. a cuenta de los 6.000 que pidió el arquitecto.

extensión, con las que aún no se había resuelto ni pactado nada. Con esta forma más reducida, el templo quedaba imperfecto según las reglas artísticas, por lo que se consulta con otros maestros. Desconocemos quiénes son los arquitectos a los que se les pide opinión, pues no consta en los documentos manejados. Al parecer, éstos resuelven que son necesarias las casas, inclinándose a seguir el modelo delineado (111). Otro intento de cortar la nave del presbiterio de 10 a 11 pies, se pergeña en 1751 sin éxito, ya que al restar esta superficie y la nave del coro como se pretendía, la iglesia sería cuadrada, lo que resultaba contrario también a los postulados artísticos; quedando la sacristía muy reducida, sin capilla para relaciones ni antecapilla, y con poca capacidad para la concurrencia de gente de la ciudad; además de dejar, el costado de las casas del licenciado Arostegui que miran a la iglesia sin luces, pudiendo peligrar los cimientos de su vivienda (112).

Todo este problema de las casas acapararía los años siguientes, pues el licenciado no terminaba de resolver la cuestión de vender o permutar formalmente su vivienda, poniéndose algunas veces de acuerdo e inmediatamente arrepintiéndose. A finales de 1755, el tema de las viviendas toma carta de naturaleza, pues si no hay posibilidad de ocupar su solar, la cabecera de la iglesia tendría que reducirse de forma ostensible, según advierten Francisco de Ibero como director de las obras, el maestro cantero Ignacio de Carrera y el carpintero Joaquín de Urrutia (113). La solución sólo puede venir por la vía de la negociación, y a ésta se llegaría ofreciéndole a Arostegui una situación ventajosa, pues era consciente de que poseía legalmente la razón. A la vista de esto, el problema pasó al Consejo de Castilla remitiéndose al Corregidor de Guipúzcoa, y otorgándose poder e instrucciones al escribano Manuel Esteban de Aisua, para que informasen los testigos (114). Por fin, el 31 de agosto de 1756, desde el Palacio del Buen Retiro de Madrid, llegó una Facultad Real de Fernando VI, para que Bernardo de Arostegui per-

(111) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 2-3v.

(112) *Ibidem*, 8-9.

(113) AHN., Sección de Consejos, Leg. 225, Exp. 13. Conforme al informe fechado el 14 de diciembre de 1755.

(114) *Ibidem*, en Azcoitia el 22 de marzo de 1756.

mutase las casas del mayorazgo (115). La escritura de venta y permuta se tramita en San Sebastián ante Juan Bautista de Learburu, el 25 de octubre del mismo año (116). Las casas que se cambiaron por las de Arostegui eran propiedad del ayuntamiento, valorándose en 48.635 R. 25 mrs., que la iglesia pagó al regimiento de la villa; las de Arostegui se tasaron en 66.429 R. V. (117). El 3 de noviembre de 1756, ya deshabitadas y sin muebles, se toma posesión de la vivienda del licenciado por el escribano del Corregimiento Juan Bautista Landa, el vicario, regidores, diputados y D. José de Ayerdi, Director de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas (118).

Hasta aproximadamente mediados del año 1757, no debieron de terminar de derribar y dejar limpio el solar para proseguir las obras. Sabemos que en 1758 se pudieron celebrar en este templo las exequias del Papa Benedicto XIV, pero hasta 1764 no se concluye en su parte más sustancial, continuándose su decoración interior, de modo que su inauguración oficial no se pudo efectuar hasta 1774 (119).

(115) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 16.

(116) *Ibidem*, sf.

(117) *Ibidem*, 27.

(118) *Ibidem*, sf.

(119) LUIS MURUGARREN, *Basílica de Santa María. San Sebastián. Su historia, arte y vida.* (San Sebastián 1973) 30.

7. MATERIALES Y CANTERAS

Al tratar de los materiales y canteras parece indispensable, a nuestro modo de ver, conocer algunos detalles referentes, no sólo a la calidad y determinación de lugares de abastecimiento, sino a aspectos sociales organizativos y económicos.

La vida de los sacadores de piedra transcurría diariamente en torno a la cantera. En el caso de los contratados para suministrar el material de la iglesia de Santa María, se les proveyó de un lugar o vivienda acondicionado previamente para pernoctar; a ésto se refieren las cuentas que aluden a la adquisición de «camas para los canteros» (120). Los albergues eran caserías, como la llamada de Iturrieta en la población de Igueldo, donde habitaban los trabajadores de la cantera de Gorostidi (121). Estas «bordas» o barracas, como también se las llama, eran construcciones nuevas que levantaron los cuatro maestros encargados de la fábrica a su costa (122). Asimismo, el avituallamiento de los operarios corre por cuenta de ellos, como consta en las razones de los gastos, donde en algunos casos no se clarifican los correspondientes a cada uno.

Sobre la planificación y ordenación de la actividad laboral, hemos de decir que en un primer momento, no tiene la reglamentación o el método de supervisión y control bien ajustado. Un caso que lo pone de manifiesto es el que ocurre en el año 1744, entre los oficiales de Juan Bautista de Inchaurandiaga y los de Pedro Ignacio de Lizardi que trabajan conjuntamente en las canteras de Igueldo. Según se desprende del interrogatorio de testigos de ambas partes, unos rompían la piedra y otros laboraban la desprendida, por lo que al no llevarse cuentas, no se sabía cuánto llevaba cada parte. También parece que hay una falta de control en las herramientas, valiéndose según testimonio de algunos, de las de los contrarios (123).

(120) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, primera parte, 41v.

(121) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, 76v.

(122) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 39.

(123) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, tercera pieza, 132.

A pesar de todo este descontrol, el procedimiento general que se llevó en el transcurso de la obra fue: cada uno de los maestros sacaba la piedra, la desbastaba en la cantera con sus oficiales y la conducía en carretas pagadas por su cuenta. Controlaban las cuentas en sus cuadernos, Nicolás de Arbide y Tomás de Lizardi como listadores de Pedro Ignacio y José de Lizardi (124), y Santiago de Mendiola y Juan Bautista Aldasoro por Juan Bautista de Inchaurandiaga y Martín de Sarobe (125). La piedra pasaba de las canteras al hornabeque u obra exterior de la muralla de la ciudad, compuesta por dos medios baluartes unidos por una cortina. Allí se depositaba en talleres construidos por ellos (126), donde trabajaban los tallistas (127), llevándose después a la iglesia. Además de éstos contaban con tres obradores cercanos al hornabeque para la labra, y la casería «Inchaurandiaga», sita en la jurisdicción de la villa de Alquiza (128).

Los maestros se asociaron hasta el año 1746 para arrancar la piedra, conducirla y labrarla, siendo facultativo de cada uno de ellos disponer de su cuarta parte según su arbitrio. La piedra labrada en común era lisa, excepto la destinada para pilastras resaltadas. La labrada con molduras y labores se costeaba por cada uno de los maestros a sus propias expensas, surgiendo los problemas cuando se sabía que alguno se había excedido en tomar más cantidad. Los precios dados en la escritura primordial eran para cada vara colocada en obra (129). En el memorial fechado el 13 de marzo de 1747, se contabilizan por Juan Bautista de Aldasoro las varas de piedra labrada en común recibidas por cada uno. Los precios fijados para la piedra atrinchetada fueron de 8 R. y cuartillo, el picón se aprecia

(124) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, segunda pieza, 11v.

(125) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 73.

(126) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 18v. Se carga en cuenta 1.000 R. a un maestro por el hornabeque.

(127) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 23 y Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, segunda pieza, 12.

(128) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, cuarta pieza, 9.

(129) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 23-24v. Se ofrecen entre los maestros discrepancias debido a la falta de precisión en los precios contratados. Algunos aducen que como unas partes se componen de piedra lisa y laborada como en el caso de los machones interiores con todo género de molduras, y se había escriturado a 19 R. V., no por eso se podía cargar a este precio las varas de piedra lisa de éstos. Semejante caso se da en las puertas de la fábrica, valoradas en 14 R. V.

a razón de 7 R. (130). La vara de esquinas, sillares, zócalos de machones, pilastras vaciadas y lisas, se condujo y colocó en la obra por el precio de 1 R. y cuartillo hasta la altura de 40 pies, conforme certifica el sobrestante Juan de Iriarte (131). De acuerdo con lo que afirman los canteros, los precios fueron por varas, según regulan Ignacio de Ibero y Juan Bautista Arbaiza:

— Esquinas y sillares atrinchetados	6 R. V.
— Picón	5 R. V.
— Pilastras resaltadas	15 R. V.
— Contrapilastras	7 R. V.
— Contrapilastras de capilla lisa	7 R. V.
— Pilastras resaltadas del sotabanco	8 R. V.
— Basas amolduradas de debajo del coro	12 R. V.
— Espalmos y tranqueros de puertas	7 R. V.
— Pilastras lisas con fajeos	7 R. V.
— Piedras «reusas»	3 R. V.

Las basas de los machones y pilares ejecutados merecieron 5 R. la vara (132). Al tratar la escritura de obligación de la mampostería se advierte que la necesitada para la iglesia, la utilizada para obrar la pared de división al terminar la primera mitad del templo o la que lindaba con el castillo, la debía poner la fábrica al pie de la obra a su costa, disponiendo los ejecutantes el mortero. Las fuentes y pozos se dan con libertad sin pagar nada para valerse del agua, conduciéndola los obreros. Del derribo de la iglesia antigua se aprovecharon todos los materiales, apartando la piedra sillar de la mampostería. La madera y tablazón necesarios para hacer andamios, cimbrias y apuntalamientos, correría a cuenta de los obligados, así como el clavazón; y lo que quedó aprovechable de éstos al terminar la mitad del edificio, lo tomaría la fábrica por su cuenta, pagando su importe a examen de peritos (133).

En diferentes ocasiones se habla de la altura de los bloques de piedra sillar empleados. Se rehusan en los exámenes efectuados por

(130) Ibidem, 55-56.

(131) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 106.

(132) Ibidem, 139-141.

(133) Ibidem, 183-184.

Ignacio de Ibero las que no poseen la altura del lecho suficiente (134). La medida para considerarse válidas era la altura de 18 onzas (135). Otro aspecto observado es que la labra quede bien efectuada, retocándose si es preciso por los oficiales las piezas hechas por los aprendices (136). Las piedras colocadas en las esquinas también son medidas, y las salitrosas y gastadizas se separan para no ser empleadas (137). El edificio se construyó en su totalidad en piedra arenisca, con lo que no fue posible la homogeneidad cromática (138). Para las bóvedas, incluso la de debajo del coro y media naranja en lo que llamaban «capuchería», se empleó piedra toba (139). El florón de la media naranja se fabricaría de madera (140).

Por parte de los encargados de la fábrica, se consideraría que los precios que les había aplicado en cada especie de manufactura eran elevados. En ellos tenían que englobarse las herramientas que necesitasen, incluyéndose las sogas o maromas que todo maestro debía poseer para ejecutar cualquier trabajo, a excepción de la grúa que serviría para continuar la segunda parte (141).

Tenemos constancia de que la piedra que se sacaba para Santa María se empleaba para otros edificios (142). Juan Bautista de Inchaurandiaga afirma que Pedro Ignacio de Lizardi tomó este material sin su consentimiento del montón común, para la casa de Santiago, perteneciente al Marqués de Narros (143). Sesenta y siete pies cúbicos de piedra labrada recibió el mismo Inchaurandiaga, de las pertenecientes a Pedro Ignacio, que se llevaron a la casa concejil de Astigarraga el 26 de noviembre de 1744, colocándose en su fachada principal en forma de cartelas para el primer balcón (144); y un año después para el escudo de armas del mismo lugar (145).

(134) *Ibidem*, 77.

(135) *Ibidem*, 19v.

(136) ACG., Civiles Mandiola, Exp. 3.114, 14-15. José de Lizardi carga en sus cuentas personales de oficiales que han retocado las piedras mal labradas, entre los años 1747-1749.

(137) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, 72-74.

(138) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 15v.

(139) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, 187v.-188 y Leg. 185, Exp. 3.205, primera pieza, 35.

(140) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, 190v.

(141) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 14-15.

(142) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 54.

(143) *Ibidem*, 101.

(144) *Ibidem*, tercera pieza, 35v.

(145) *Ibidem*, 39.

Asimismo Juan Bautista recibió piedra labrada de José de Lizardi, para el frontispicio y última fila de la cornisa de la fuente nueva del muelle de la ciudad, que se estaba levantando en 1745. (146). También se habla del posible empleo de arenisca para la casa nueva que Alejandro de Olasagasti construyó a Mari Cruz Grana, entregada por Juan Bautista (147).

La fábrica de la iglesia franqueó las canteras, que se pudieron abrir en la jurisdicción de la población de Igueldo, aunque fuesen particulares, siempre que el material tuviera calidad; lo mismo hizo con las del monte Ulía, pues poseían igual color que las de Igueldo. Además, los caminos se daban libres, componiéndolos cuando estaban intransitables desde las canteras hasta la obra y desde el hornabeque y talleres, para conducirla en carretadas de bueyes (148). El joven Lizardi se preocupará de reconocer y mensurar las calzadas ejecutadas en 1743 por Miguel de Zubialde y consortes de Oyarzun, de la casería Arribizqueta para Igueldo; por lo que se le abonan algunos jornales por Juan Domingo de Oiza, jurado nombrado para este menester aquel año (149). En la declaración efectuada por Ignacio de Ibero el 12 de julio de 1750, señala que no se pague a los maestros por abrir canteras, porque los precios de la manufactura son ya elevados para que se incluya en ellos (150). Efectivamente, a Inchaurandiaga no se le remuneró por preparar las canteras de Gorostidi, a pesar del esfuerzo que afirmó haberle costado, quedando preparada para abastecer la segunda parte de la construcción de la iglesia; aunque después se considera que cuando otros la utilicen la satisfagan a sus herederos (151).

La piedra toba se sacó de las canteras de Laurgain, embarcándose en los puertos de Orío y de Zumaya (152); siendo por cuenta de los maestros su conducción (153). En cuanto a las carretadas que bajaban de Ulía, se depositaban en el Prado de Santa Catalina, para

(146) *Ibidem*, 39v.

(147) *Ibidem*, primera pieza, 111.

(148) *Ibidem*, 182-182v. Según escritura de 5 de marzo de 1743.

(149) *Ibidem*, 188.

(150) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 14-14v.

(151) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, primera pieza, 36 y Civiles Lecuona, Leg. 178, Exp. 3.720, 38v.

(152) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 21.

(153) *Ibidem*, primera pieza, 187v.

después transportarlas a los talleres (154). Otros nombres de canteras utilizadas para proveer de material a la nueva edificación, fueron la del «Francés» (155), que abastece en mayo de 1744; la denominada de «Fermín Galarmendi», cuya ubicación no se señala, empleada en 1747 (156); y la de «Aiztoqui», de donde se extrajeron piedras de gran tamaño (157).

(154) *Ibidem*, tercera pieza, 21v.

(155) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, primera pieza, 211.

(156) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 77v. y 96.

(157) *Ibidem*, 79.

8. LOS ARTIFICES DE LA CONSTRUCCION. SUS RELACIONES Y COMETIDOS

La primera pregunta que se puede suscitar al considerar a los proyectistas y artistas que levantaron la iglesia, es en qué aspectos se basó la Junta de Fábrica para elegir a los mismos. La selección no debió de tener dificultades, ya que el abanico de posibilidades entre los artífices de la arquitectura destacados por estas fechas no era demasiado amplio en Guipúzcoa. Entre los más destacados arquitectos del siglo XVIII estaban los Carrera: Manuel Martín de Carrera que todavía no había nacido, y su padre Martín que había estado trabajando a las órdenes de su hermano hasta 1734; entre este año y 1736, en que se acuerda reedificar Santa María, se desconocen actividades laborales suyas en la provincia, con lo cual es posible que estuviera fuera de ella. Por otra parte, su prestigio como arquitecto no le había llegado aún, pues su primera obra significativa, el ayuntamiento de Mondragón, la verifica a partir de 1755; sin contar con que su clientela se fijaba más entre la población civil que la religiosa. Tampoco el nombre de Francisco de Ibero pudo encontrarse entre la lista de candidatos, pues contaba con nueve años de edad. Así, pues, sólo Ignacio de Ibero, que estaba como Maestro Mayor de Loyola, la obra más importante que se construía en la provincia, y los Lizardi, podían ser elegidos. Cuando se le hace el encargo a José de Lizardi cuenta con 54 años de edad, y tiene en su haber proyectos singulares, como los de las torres de las iglesias parroquiales de Vergara, Cestona y Lequeitio; y el ayuntamiento y portada de la iglesia parroquial de Azcoitia, entre otras. Su hijo Pedro Ignacio había decidido seguir la profesión del padre, mandándole José a Zaragoza con carta de recomendación para Martín de Sarobe, con quien le unía una gran amistad y estaba trabajando en la obra del Pilar (158). De allí pasó a las obras reales del Palacio de Aranjuez, donde hizo el oficio de

(158) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.704, 117.

aparejador (159), regresando a Azcoitia en noviembre de 1734 (160), año justamente en que se le encomienda a su padre el diseño de la reducción de la antigua iglesia de Santa María a una sola nave

Entre 1734 y 1739 no se toman decisiones al respecto por la iglesia; curiosamente en este espacio de tiempo, ninguno de los dos Lizardi hubiera podido comprometerse en la construcción de la iglesia de San Sebastián, pues desde 1728 José tenía presentado en Vergara el proyecto de la torre de San Pedro (161), y debía conocer que la construcción de Santa María no iba a ser inmediata, pues el 22 de agosto de 1734 se compromete por escritura, mancomunado con su hijo, a ejecutar la torre vergaresa en el término de ocho años (162). Durante los últimos años de esta obra, Pedro Ignacio preparará la traza de nueva planta de Santa María, y a mediados de mayo de 1742, terminados otros trabajos en la iglesia de Santa Marina de Vergara, cambia su residencia a San Sebastián (163). Hasta 1743 José no se traslada a la ciudad. Arrieros con cargas desde Azcoitia llevarán sus enseres hasta Bedua, donde se embarcan en chalupas. Los Lizardi, al fijar su domicilio, viven independientemente cada uno en una casa, pues ellos mismos advierten que era indispensable por el gran número de oficiales y aprendices, herramientas, aparejos y juntas de bueyes que necesitaban para tan singular obra (164). Con respecto a Pedro Ignacio de Lizardi debemos puntualizar que la torre de Vergara, según había previsto su padre, fue la que le dio prestigio como arquitecto en la zona, actuando como credencial para el posterior encargo de Santa María (165).

Tampoco parece descabellado pensar que Ignacio de Ibero como maestro mayor del Colegio de Loyola, al no poder concertarse por su compromiso con los P. Jesuitas, hubiese recomendado a José de Lizardi, con quien tenía y tuvo muchas relaciones profesionales. El contacto con éste, más inmediato a la fecha en que José es encargado de la traza de Santa María, es el que tienen el 13 de enero

(159) APR., Personal Activo. Leg. 9 de Aranjuez. 10 de junio de 1734.

(160) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.704, partida 10, 117.

(161) AMVer., L.A. 1724-1735, 116.

(162) AHPG. V., P. 539, 252v.-253.

(163) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, segunda pieza, 7. Pedro Ignacio pagó a otros para que terminaran la torre de San Pedro.

(164) Ibidem, 43. José habitaría en el Palacio del Conde de Chavarri.

(165) Ibidem, 5v.

de 1734 con Ignacio de Ibero y Juan Bautista de Inchaurandiaga en Azcoitia, cuando éstos examinan el pórtico de la iglesia parroquial que Lizardi ha diseñado (166).

Juan Bautista Inchaurandiaga y Pedro Ignacio de Lizardi también tuvieron relación antes de la obra, contactando al ser designado aquel por la fábrica para peritar la torre de Vergara (167).

En cuanto a Martín de Sarobe e Inchaurandiaga, tenían vínculos casi familiares, pues el primero había sido padrino de uno de sus hijos (168). Además Juan Bautista a su llegada a San Sebastián para trabajar en la iglesia, tomará una casa en la antigua calle de San Lorenzo, a cuyo contrato de arrendamiento asiste Martín (169). Este conocimiento de los artistas hace suponer que a la hora de presentarse a la Junta como ejecutores, unos pensarán en otros o abogaran por ellos asociándose amistosamente con un contrato sin demasiadas precisiones, como al principio hicieron, para acometer esta empresa.

Ante el fallecimiento de José de Lizardi y Juan Bautista Inchaurandiaga, y la falta de liquidez de la fábrica antes de finalizarse la primera parte del templo, Pedro Ignacio se presentó a la subasta de la obra de la torre de la parroquial de Elgóibar para no quedarse inactivo, pero ésta se le negó desechándose su postura por estar encargado de la edificación de Santa María, dándosela a los Ibero (170). La falta de proyectos cualificados en Guipúzcoa y posiblemente un cierto monopolio en los encargos por los Ibero, le hizo aceptar un puesto en los Reales Astilleros de El Ferrol, de donde regresaría por los años setenta, cuando está prácticamente terminada la iglesia (171).

Sobre los demás artifices materiales del templo, tenemos que decir que se nombró sobrestante a Juan de Iriarte Belandía. Este maestro de Urnieta, actuó como segundo de Pedro Ignacio de Lizardi, debiendo gozar de su confianza, pues era un hombre maduro, ventidós años mayor que él y con experiencia en el oficio. En las

(166) AMAzc., L. C. núm. 4.

(167) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, primera pieza, 187v.

(168) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, 115v.

(169) *Ibidem*, tercera pieza, 5. El arrendamiento de la casa se hace el año 1742.

(170) AMElg., L. D. E. (1747-1752), 316v.-319v.

(171) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, tercera pieza, 163.

querellas que surgen entre los maestros actúa como testigo a favor de Pedro Ignacio, diciendo que vió avanzar la fábrica desde la primera piedra (172).

Nos parece enojoso ofrecer los nombres y apellidos de oficiales arrancadores de piedra y peones que en algunos casos aparecen en los pleitos, bajo las órdenes de alguno de los cuatro maestros; pero además también sería incompleto, pues no se conservan las nóminas semanales de los jornaleros. Se observa una jerarquización según la ocupación, como una rigurosa organización gremial, distinguiéndose en: canteros que cortaban o desbastaban la piedra, tallistas que la labran o tallan y poseían mayor jornal, carpinteros y albañiles. El jornal que percibían los canteros entre 1747 y 1749 era de 4 R. y medio y los oficiales de 5 R. (173).

Pedro Ignacio de Lizardi actuó como director de la obra y responsable a la vez que trabajaba su cuarta parte, en la que se incluía la portada y una torre. Por ello su cometido era dar a cada uno de los maestros para la ejecución de sus porciones, su planta y perfiles «por demostración de línea», como también las plantillas necesarias señaladas para los talleres, entregándosele para ello las tablas labradas y cepilladas. Después recortaría cada uno por sí mismo estas plantillas, quedando siempre los patrones en poder de Pedro Ignacio, para que se pudieran retocar, en caso de necesidad, los originales. Era su obligación dar por escrito las medidas de las piezas y su cantidad en cornisas, cartelas y capiteles, y delinear las monteas de los arcos que correspondieran a cada uno. Por este trabajo le pagaría 500 R. al año cada uno de los otros tres maestros, hasta la conclusión de la primera mitad de la iglesia, conforme designó Ignacio de Ibero (174). Sin embargo, el tutor de los hijos de Inchaaurandiaga afirmará, para disculparse de pagar su cuota, que en vida de Juan Bautista, en su porción, las plantillas fueron diseñadas por Nicolás de Arbide de Oyarzun, y al morir éste de una caída en la iglesia, por otro oficial de Hernialde llamado Santiago de Mandiola; cortando lo que ellos señalaban Juan Antonio de

(172) *Ibidem*, primera pieza, 106.

(173) ACG., Civiles Mandiola, Exp. 3.114, 13.

(174) ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, cuarta pieza, 17-17v. El 22 de febrero de 1743 hace el dictamen Ignacio de Ibero sobre la actuación de Pedro Ignacio de Lizardi como director de la obra.

Elgorriaga, vecino de San Sebastián. También Mandiola refiere que José de Lizardi y Juan Bautista, prepararon plantillas sin asistencia de Pedro Ignacio, asegurando que después del fallecimiento de su maestro, él llevaba el peso de la dirección con los oficiales (175). Por todo esto Pedro Ignacio se defenderá, advirtiendo que como director tenía en su poder las plantillas, de tal modo que ninguno podía ejecutar nada sin las medidas necesarias y la planta original que estaban en su poder (176). Parece probable, por lo que se desprende de estas aseveraciones, que Pedro Ignacio en algunas ocasiones no suministrase individualmente los modelos a los maestros, tomando como sistema sacar los suyos propios, para que de éstos, los oficiales más avezados de cada uno los duplicasen. La falta de cumplimiento de lo contratado parece evidente, aunque no podemos apreciar en qué escala les afectaría a cada uno.

De la misma forma, ninguno de los cuatro maestros podía durante el período de la construcción de la iglesia encargarse de otras obras bajo multa de 500 E., y como hemos visto los materiales de Santa María se desviaron a diferentes trabajos que estaban elaborando paralelamente (177).

Es menester aludir finalmente al personal administrativo, destacando que la supervisión se llevaba por la Junta de Fábrica, formada por comisarios designados por la iglesia, regidores del ayuntamiento y directores de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, asistentes como parte principal a la firma de las escrituras de obligación. En un principio la Junta abonaba las soldadas a Pedro Ignacio, hasta que en 1746 se efectuaron ajustes particulares de cuentas para que no hubiera problemas entre ellos (178).

(175) *Ibidem*, 67-74v. Entre los testigos presentados por Pedro de Recondo en contra de Pedro Ignacio se encuentran los aprendices de Juan Bautista: Diego Ignacio de Aguirre, Gregorio y Francisco Antonio de Uzcudun, todos de Asteasu, los cuales defendieron que Inchaurandiaga hizo su parte sin que le dieran dirección alguno. *Ibidem*, segunda pieza, 57-58. El pamplonico Esteban de Larrete, oficial de Elgorriaga dice que con su maestro preparó plantillas sobre otras que no sabe quién realizó.

(176) *Ibidem*, 79v.

(177) *Ibidem*, primera pieza, 185.

(178) *Ibidem*, 2-21.

9. TRABAS LEGALES

Cuatro litigios importantes desarrollados a lo largo del proceso constructivo de Santa María, nos han aportado, aunque de una manera harto dispersa, los datos que constituyen la mayor parte del proceso de edificación de la iglesia. Su desarrollo legal no es el objeto directo de nuestra preocupación, pero sí nos parece indicativo el abocetamiento de ellos, porque supusieron en el orden material y social obstáculos sustanciales que dificultaron el transcurso normal de la tarea constructiva.

La primera controversia surge a partir de varias diferencias entre los cuatro maestros por la prevención de materiales recibidos del fondo común. Juan Bautista de Arbaiza llegará desde Logroño para aclarar dudas junto con Ignacio de Ibero, disponiéndose cuentas generales y particulares en 1746. De la liquidación de éstas y su satisfacción surgirá el problema, quedando deudor Juan Bautista de Inchaurandiaga de 9.550 R. V., los cuales tenían que repartirse entre Pedro Ignacio y José de Lizardi, por haber recibido éstos menos materiales. De igual modo por la misma cuenta, Martín de Sarobe tendrá en su pasivo 680 R. y 23 mrs., que también se dividirían padre e hijo (179).

La falta de acuerdo en la retribución de estas sumas lleva a Pedro Ignacio a reclamar ante el juez sus derechos, para obligar a éstos a su satisfacción. En la primera pieza de este contencioso, Bentura de Orue defiende la postura de Juan Bautista de Inchaurandiaga, y Pedro Santos de Amiano a Pedro Ignacio. A lo largo de más de doscientos folios se discute por las partes las porciones de materiales, comprobándose las existencias en talleres, hornabeque y canteras; precisándose precios por mandamiento del Sr. Corregidor ante el escribano Martín de Aguirre. El perito Juan de Iriarte Belandía hará pública su opinión el 29 de abril de 1747 (180). A cada maestro se le adjudican diferentes partidas, entre las cuales

(179) *Ibidem*, 10-10v.

(180) *Ibidem*, 61-71. El mandato del Corregidor está fechado en San Sebastián el 10 de abril de 1747.

hay piedra que no se puede aplicar en la primera mitad de la iglesia que se está construyendo, sino en la otra parte para la sacristía. Pedro Ignacio apuntará que no es correcto que la piedra sirva para la segunda etapa de la construcción, puesto que la Junta de fábrica no dejaba sacar más piedra que la que se consumía en la obra que se estaba haciendo, y en caso de reservarse se estropearía; por lo tanto sólo podría resarcirse de parte del pago con pocas varas, ya que el resto de la piedra le resultaría inútil en aquel momento (181). El material labrado en común era liso, con lo que Pedro Ignacio precisaba menor cantidad, porque su parte, comprendida entre la fachada y torres, poseía distintos cortes y labores de labra; al contrario de Juan Bautista que necesitaba cuatro veces más, aunque pudiéndola utilizar la había empleado en otras obras (182). Para saber cómo se regularon los precios de cada parte según su talla y dónde se había empleado la piedra común, se prepara un cuestionario de quince preguntas. Pedro Ignacio presenta siete testigos para contestarlas (183) y se interpela a cuatro personas por parte de Juan Bautista (184). La misma consulta se hace a cuatro maestros de Inchaurandiaga (185). A fines de septiembre de 1747 se valora por el sobrestante de la fábrica la piedra que ha tomado cada uno, condenándose a Inchaurandiaga, a que en nueve días pague 8.617 R. y 31 mrs. y medio cornado de vellón (186). Juan

(181) Ibidem, 80.

(182) Ibidem, 92.

(183) Ibidem, 106. Los testigos de Pedro Ignacio son: el sobrestante de Santa María Juan de Iriarte Belandía, Juan Bautista Aldasoro que trabaja con Pedro Ignacio, el pariente cercano de Lizardi Bartolomé de Iburuzteta, Ignacio de Jauregui asentador de piedra en la iglesia; Martín de Sarobe y los canteros Miguel de Beobide y Francisco de Ugalde.

(184) Ibidem, 129-137v. Los testigos de Inchaurandiaga son: José de Lizardi, Juan Angel Gorostidi de Villabona, Martín de Sarobe y Juan Antonio de Elgorriaga.

(185) Ibidem, 145-161v. Se presentan por Inchaurandiaga: Juan Angel Gorostidi, Juan de Legarra, Juan Bautista de Aldasoro, Santiago Vidaur y Santiago de Mendiola su oficial, Alejandro Olasagasti, Juan Bautista Labayen, Juan Francisco Ugartemendia y Juan Antonio de Elgorriaga.

(186) Ibidem, 206v.

José de Lizardi ha recibido en piedra	9.013 R. 2 mrs.
Pedro Ignacio ha recibido en piedra	6.250 R. 5 mrs.
Juan Bautista Inchaurandiaga ha recibido en piedra.	20.056 R.
Martín de Sarobe ha recibido en piedra	10.435 R. 32 mrs.

Importando 45.756 R.

Bautista apelará esta sentencia, alegando que los precios que se han puesto son elevados y no se ha contado toda la piedra (187). Con su fallecimiento dejará al rector de Asteasu, Pedro de Recondo, como administrador y tutor de sus hijos y bienes, quien seguirá el litigio.

La segunda pieza de las cuatro que componen este pleito, es la dirimida por Pedro Ignacio contra los herederos de Inchaurandiaga, por el pago de 2.000 R. V. que le adeudan del sueldo de cuatro años, de los 500 R. V. asignados de salario por llevar la dirección de la obra (188). El 27 de febrero de 1748 el Alguacil Mayor de la ciudad acompañado por testigos, pasó al hornabeque situado extramuros de la ciudad y anotó seis montones de piedra en el campo y otro en una casilla de Juan Bautista; embargando la piedra ante el cantero Francisco de Ugalde, para que éste tuviera cuidado de ella y no dejase sacar ninguna del paraje. Después se dirigió a la casa habitada por Martín de Sarobe, donde había dos cubos de sidra en la bodega y también las embargó como bienes que habían quedado de éste. Siguiendo las diligencias, los días 8 y 9 de marzo llegó a Asteasu pero no pudo encontrar a D. Pedro de Recondo, que se intentaba zafar constantemente de la justicia (189). Embargada la piedra de los herederos de Juan Bautista, Pedro de Iturrieta, en

Corresponde a cada uno 11.439 R., por lo que tendrán que percibir o adeudar lo siguiente:

José de Lizardi	11.439 R.
	9.013 R. 2 mrs
Haber	2.425 R. 32 mrs.
Pedro Ignacio de Lizardi	11.439 R.
	6.250 R. 5 mrs.
Haber	5.188 R. 29 mrs.
Juan Bautista Inchaurandiaga	20.056 R.
	11.439 R.
Debe	8.617 R.
Martín de Sarobe	11.439 R.
	10.435 R. 32 mrs.
Haber	1.003 R. 2 mrs.

(187) Ibidem, 221.

(188) Ibidem, segunda pieza. Se trata del: «Pedimento de Pedro Ignacio de Lizardi vecino de la ciudad de San Sebastián, contra los hijos y herederos de Juan Bautista de Inchaurandiaga. A que salió como curador de ellos D. Pedro de Recondo Rector de la Parroquia de la villa de Asteasu».

(189) Ibidem, 2-30.

nombre del rector de Asteasu, ofrecerá fianzas el 27 de abril para que se le restituya la piedra, pues los oficiales no pueden continuar la obra; saliendo como fiador Martín de Goicoechea (190). La información efectuada por los testigos de Recondo (191), culpa a Pedro Ignacio de no haber trabajado más que los otros maestros, aludiendo al tema de la disposición de plantillas que debía realizar individualmente, acusándole de efectuar cambios en la traza (192); cuestiones que ya hemos abordado al tratar del desarrollo de la fábrica y de los cometidos de Lizardi como director. Finalmente Pedro Ignacio se pondría en disposición de no modificar en un futuro lo trazado, terminando lo que restaba (193).

En la tercera pieza del contencioso pide el joven Lizardi a los herederos de Inchaurreandiaga 1.268 R. que le adeudan. Abundantes datos de cuentas personales de los dos arquitectos salen a flote, poniendo de manifiesto los debes y haberes que tienen entre ambos (194). Juan Bautista le reclama partidas de jornales de oficiales que ha pagado en su nombre, cargas de vino y sidra para dar bebida a sus obreros, piedra y toba que ha dado de su parte; y le demanda los salarios de treinta días que ocupó en reconocer la torre de Vergara cuando se finalizó (195). Lo mismo hace Pedro Ignacio exigiéndole los sueldos de los carreteros que bajaban de las canteras de Igueldo, dinero que le presta para ir a Pasajes y que da en su nombre su padre a Sarobe y Antonio de Iturralde; también el pago por piedra,

(190) *Ibidem*, 37, 41-42.

(191) *Ibidem*, 57-61. Ante el escribano Francisco Antonio de Uribe testifican: Domingo de Beobide de Asteasu, Francisco de Uzcudun, el oficial pamplo-nico Esteban Larrete y Juan Antonio Elgorriaga.

(192) *Ibidem*, 63-71. Pedro Ignacio demostrará el por qué de las variaciones que ha efectuado.

(193) *Ibidem*, 79. Según Acuerdo de 18 de julio de 1747.

(194) *Ibidem*, tercera pieza, 2-5. Inchaurreandiaga tomó en renta unas casas en la calle de S. Lorenzo por escritura de 19 de junio de 1726 a D. José Moreno Zabala por 38 D. V. anuales con la obligación de que el mismo Juan Bautista hiciera las reparaciones precisas en las casas, y si éstas ascendían de las rentas de tres años las pagase Moreno Zabala. Terminadas las obras además de los 114 D. del acuerdo Juan Bautista había pagado ya hasta fines de agosto, pero por evitar pleitos se ajusta con Moreno Zabala para que le de 31 P. de a 15 R. y le arrienda las casas por cuatro años desde el primero de septiembre de 1741 por 445 D. V. pagados con parte de los 31 P., por lo que le adeuda 2 P. del primer año. Pedro Ignacio abonará en Azpeitia el 15 de junio de 1745 a Moreno. Sin embargo este dinero, a pesar de haberlo pedido varias veces a Recondo, no se lo había restituido.

(195) *Ibidem*, 16-25v.

salarios e incluso hierba para los bueyes de arrastre; todo ello consignado desde 1742 a 1746 (196). La actitud de Recondo como representante de los hijos de Juan Bautista, es la de no aceptar las cuentas y negar la validez de toda clase de recibos (197). De nuevo se irá a la prueba de testigos, en el caso de Pedro Ignacio presentará doce hombres (198) y Juan Bautista Diez (199).

La partida en 1750 de Pedro Ignacio a El Ferrol interrumpe el pleito en la Real Chancillería de Valladolid. Sin embargo, llegado el 28 de diciembre de 1772, otorgará poderes a Gerónimo de Cincunegui, procurador del Corregimiento, para que lleve sus negocios y siga el litigio (200). En estas fechas Recondo había dejado ya la tutoría de los hijos de Juan Bautista hacía diez años, por lo cual Juan Miguel de Inchaurandiaga, hijo mayor residente en Madrid, Bartolomé Antonio, Martín José y Juan Elías ausentes, corren con el manejo de los bienes de su padre (201). Como defensor nombran a Domingo Ignacio de Unamunsaga (202).

La sentencia fechada en Tolosa el 10 de marzo de 1774, decide que se abonen las partidas que reclamaba Pedro Ignacio el 5 de agosto de 1747 (203) por valor de 4.261 R. y 8 mrs., en cuya cantidad se incluye el pago de lo que demandaba al entablar el pleito. Pedro Ignacio abonará a la otra parte una cantidad de 4.745 R. y 21 mrs. por diferentes partidas, además de 30 E. de 15 R. por los días que

(196) Ibidem, 32-45.

(197) Ibidem, 76.

(198) Ibidem, 103. Prueban las afirmaciones de Pedro Ignacio los testigos: José de Odriozola criado del maestro de obras de San Sebastián Santos El-duayen, Ignacio de Jáuregui, que sacó la mayor parte de la piedra para Juan Bautista, Pedro de Errotaeche bueyerizo, Juan Ormaechea conductor de carretas de piedra, Juan Vicente Eztaia proveedor de sidra, Martín de Ariztimuño arriero, Juan Francisco de Eceiza dueño de la casería Gorostidi, el cantero Francisco de Aurquia, Martín de Sarobe, Juan Aldasoro e Ignacio de Beroiz oficial de Juan Bautista.

(199) Ibidem, 121. En la información de Pedro de Recondo testifican: Pedro Ignacio de Arregui aprendiz, Francisco de Uzcudun, Diego de Beobide, Domingo de Garmendía aprendiz de Asteasu, Martín José de Beraterbide aprendiz y después oficial, Ignacio de Beroiz, Santiago de Mendiola, Miguel de Beobide, Juan Ignacio de Artucha también aprendiz y Josefa Antonia de Altuna vecina de San Sebastián.

(200) Ibidem, 163-164.

(201) Ibidem, 167.

(202) Ibidem, 172 y 192. Se notifica a Bartolomé que se encuentra en Zamora y a José que reside en Caracas.

(203) Ibidem, 196.

ocupó Inchaurandiaga en el reconocimiento de la torre de Vergara. También se satisfacerán a Lizardi otras deudas, que se derivaban de compartir gastos los cuatro maestros (204).

En la cuarta pieza del pleito se inserta copia del inventario de bienes y testamento de Juan Bautista, y los poderes dados por Pedro Ignacio desde El Ferrol para que se liquiden cuentas con Recondo (205). Se vuelve a imputar el tema de la escasa o nula dirección de obra por parte de Pedro Ignacio, defendiéndose los herederos de la parte contraria aduciendo, que a los otros maestros no se les pedía el pago de la dirección, porque Lizardi sabía que no había cumplido lo prometido (206). Suministra esta parte del pleito, copia de la información de testigos, citados en los soportales de la casa concejil de San Sebastián el 14 de febrero de 1749, sobre el mismo particular (207). El propósito de Ignacio Vicente de Mandiola, que aboga por parte de Juan Vicente Inchaurandiaga en esta parte del litigio, es el de condenar a pagar las costas a Lizardi. Argumenta para ello que la piedra que se había embargado por Francisco de Ibero y Santiago de Mandiola a Juan Bautista en 1749, había sido utilizada, por lo menos en parte, en la iglesia de Santa María como había comunicado él mismo, quedando sobradamente pagado y no dando satisfacción del resto (208).

Si el pleito sobre el que acabamos de informar tuvo trascendencia en el desarrollo de la fábrica de Santa María, no lo fue menos el desencadenado con el licenciado Bernardo Ignacio de Arostegui en 1756. El problema de la necesidad de derribar las casas del licenciado para completar la iglesia, aunque revestido de un aparente olvido, estaba latente desde la aprobación del proyecto de Lizardi. Tanto el arquitecto como los responsables de la fábrica, sabían de la necesidad del solar de las casas, pues conocían que la extensión longitudinal de la planta, abarcaba «desde el camino que por el costado de la casa llamada Torre y el Convento de Santa

(204) *Ibidem*, 197v. Se refiere al propio enviado a Logroño, dietas de Arboiza y gastos de la casería Gorostidi, además de las cargas de sidra de las que pagaría su mitad correspondiente a Pedro Ignacio.

(205) *Ibidem*, cuarta pieza, 8, 169, 184, 187, 185, 186.

(206) *Ibidem*, 20.

(207) *Ibidem*, 44.

(208) *Ibidem*, 222-223v.

Teresa sigue al castillo hasta las casas del licenciado Arostegui inclusive».

La actitud de D. Bernardo al proponerle la compra de sus casas fue de no oponerse de entrada a ello, contestando que lo pensaría; por lo que suponemos otorgaría cierta confianza a los comisionados, los cuales previeron un futuro acuerdo. El dueño de las viviendas, versado en leyes, sabía que estaba en la posición más ventajosa; así, pues, pospuso el asunto hasta el límite máximo, llegando a lindar con la necesidad acuciante en 1750, de detener la obra por falta del terreno, al terminarse la primera mitad de la iglesia (209).

No vamos a reiterar el aspecto de los términos legales que se emprendieron de forma inmediata contra Arostegui, para obligarle a dar respuesta a la oferta que se le había hecho, ya comentado en otros capítulos; sino que trataremos de exponer brevemente las dificultades y embarazos que ya en plena negociación se presentaron.

La enajenación de la casa se quería hacer pagándole su valor para emplearlo en la composición de otra que poseía llamada «Leizaberastegui». Arostegui prefirió darlas a cambio de otras cercanas a su vivienda, pertenecientes a la ciudad. En vista de lo cual el ayuntamiento mandó a Francisco de Ibero y Juan Antonio de Elgorriaga para hacer examen de los edificios, valorando los de Arostegui en 66.429 R. V. y los de la ciudad en 48.635 R. 25 mrs.; la diferencia de 16.793 R. 9 mrs. se emplearía para reparar las partes de ellos que no estuvieran habitables (210). Aunque las capitulaciones para la permuta se firman el 13 de mayo de 1756, D. Bernardo seguirá haciendo diligencias que retrasan el intercambio, según conocemos por las quejas de los diputados (211). Con su afán legitimista precisa, que las cédulas presentadas por los apoderados de fábrica, que autorizan a éste a deshacerse de las casas de su mayorazgo, no son reales ejecutorias sino facultades reales, por lo tanto no está sometida su ejecución a juez; con lo cual sirven, para que si se realiza la permuta se haga cumplir. También se acoge Arostegui a que la facultad real no libera el vínculo del mayorazgo, sino que en el momento de celebrarse escritura de permuta, estaría libre de víncu-

(209) ACG., Civiles Lecuona, Leg. 130, Exp. 2.981, 2.

(210) *Ibidem*, 23-24.

(211) *Ibidem*, 9.

lo. Exige además que las casas que se le den estén libres de éstos, censos, hipotecas o cargas (212). Los responsables de la obra piden al Corregidor que se haga justicia, pues el 1 de octubre de 1756 se le había citado para formalizar escritura, y no había acudido disculpándose por su enfermedad de perlesía —aunque todo daba a entender, que era un pretexto para desviarse del pacto—. La preocupación de los comisionados por acelerar el intercambio, era debido a que se avecina ya la estación del invierno, y entraba tiempo malo para la obra. En vista de lo cual, el Corregidor le daría 24 horas para firmar la escritura, consiguiéndose llevar a cabo el pacto el 25 de octubre (213).

La casa que se ofreció en permuta a D. Bernardo de Arostegui era un aposento contiguo a las cárceles del Corregimiento; y no contento con este cambio, aún declarará que ha tenido agravio en el acuerdo, afirmando que es nulo, por no haber licencia del ordinario. El 11 de marzo de 1757 el hijo de Arostegui pide que se componga la casa por Francisco de Ibero, a cuyo cargo ya está la obra del templo de Santa María, siendo él quien tendrá que dirigir el levantamiento de la pared de la iglesia que servirá de medianil a la casa; por tanto la nueva vivienda que se le dio era contigua al recinto religioso. Finalmente, el 17 de junio se otorgará licencia, para que Francisco de Ibero lleve la obra de la nueva vivienda de Arostegui, y elabora una traza para su edificación (214).

La demanda en el año 1776 de D. José de Guruceaga, D. Nicolás de Erausquin, D. Ignacio Antonio de Lopeola y D. José Olazaga, representantes de la nueva Junta de fábrica, contra los hijos de Inchaurrendiaga como sus herederos; es el siguiente pleito que se desarrolla en torno a la nueva construcción. El edificio para estas fechas está ya concluido, y la evolución de este litigio poco importa para la historia de nuestra iglesia, pero sí aporta datos de fechas anteriores ya tenidos en cuenta. En él se insertan los traslados de cuentas generales, memoriales, recibos, dictámenes y otros docu-

(212) *Ibidem*, 46. El 2 de octubre de 1756 se decide en el ayuntamiento de San Sebastián que se le den las casas libres de cargas.

(213) *Ibidem*, 52-57.

(214) *Ibidem*, sf. Los maestros ejecutores consultados no deseaban hacer la casa, pues cifraban su coste en 28.000 R. y 24.000 R. Francisco de Ibero les prestará la ayuda de encargarse de contratar la gente para ahorrarse algún dinero. Por esto pide las licencias necesarias concediéndoselas el 17 de junio de 1757.

mentos concernientes a la edificación de la primera mitad de la iglesia, de los cuales hemos hecho uso en diferentes ocasiones y capítulos; por ello, sólo nos resta añadir que los hijos de Juan Bautista, dispersos en diferentes lugares (215), se negarían a pagar los 12.853 R. 4 mrs. que debían del resultado de las cuentas ajustadas por la fábrica el 22 de diciembre de 1751, ante Juan Bautista de Zabala (216).

Por último, entre el pleito mantenido por Pedro Ignacio y Juan Bautista de Inchaurandiaga y el de Arostegui, hubo otro litigio de carácter más personal entre los dos Lizardi. Como consecuencia de la liquidación de cuentas de los cuatro maestros, se establecieron diferencias entre padre e hijo, que impulsaron a Pedro Ignacio a efectuar un pedimento contra José, exigiéndole lo que le había prometido en su contrato matrimonial. Entre todas las partidas, cargos y descargos hechos por ambos, conocemos por este documento, que José de Lizardi mantenía amistad con el arquitecto Juan Bautista de Arbaiza, pues le había encomendado en Abalos, que le entregase 450 R. a otro hijo suyo, Fernando, que tomaba órdenes sacerdotales en Logroño (217). Lo cual podía explicar que se enviase, posiblemente por su propuesta, en busca de este arquitecto, cuando los maestros de Santa María tuvieron problemas.

También de estas páginas, además de datos personales se desprende, el modo de vida y forma de agruparse los dos maestros de Santa María, conviviendo con sus aprendices y oficiales bajo el mismo techo en San Sebastián, encargándose de su manutención y poniendo a su disposición las herramientas de trabajo. Incluso se dan precios de hechura de diferentes piezas para la iglesia de San Sebastián, como las de los capiteles de los estribos, estipulados en 180 E.; cifrándose la conducción del pie cúbico de piedra en tres cuartillos de vellón, y la saca y desbaste a 1 R. y medio (218). Pedro Ignacio tomaría para la obra de Santa María piedra de la sacada en la cantera de su padre, lo que originó el desconcierto en las cuentas, llevándoles a este enfrentamiento (219).

(215) *Ibidem*, 41. El escribano de Alquiza D. Domingo de Elola afirma que Vicente, el hijo mayor de Juan Bautista, se encuentra en Madrid como administrador de la casa de D. José Ignacio de Irarreta; José Martín en Indias, Bartolomé en la parte de la Mancha y Juan Elías en Ezquioga.

(216) *Ibidem*, 42.

(217) ACG., Civiles Elorza, Leg. 185, Exp. 3.205, 72v.

(218) *Ibidem*, 11 y 12.

(219) *Ibidem*, 140v.

10. MODELO DE IGLESIA.

PROGRAMA ICONOGRAFICO DE SU FACHADA

Planta

Para comenzar empezaremos revisando la planta, ya que es el medio que mejor nos permite juzgar el organismo entero de la obra arquitectónica, por ser un elemento que posee una acentuada preeminencia para la determinación del valor artístico (220).

Su planta es un rectángulo perfecto, al que se le adosa el presbiterio de forma semicircular en el eje longitudinal y a los lados otra serie de espacios destinados a dependencias secundarias. El interior ofrece una planta salón de tres naves de semejante altura, dividida por seis robustos pilares octogonales en cuatro tramos y doce compartimentos de cubierta individual (Planos núms. 7 y 8). Los dos primeros tramos de las tres naves son idénticos en dimensiones, mientras que los siguientes son en el mismo aspecto diferentes a éstos y distintos entre sí, observándose el correspondiente al coro como el más estrecho. El antecedente de esta planta con pilares independientes está en las iglesias columnarias, tan abundantes en el territorio vasco (221), como el templo de este estilo plateresco del siglo XVI (222). Esta iglesia salón refuerza la curiosa afinidad entre Vascongadas y Murcia, pues los ejemplos del siglo XVI de este tipo son más abundantes en estas regiones que en cualquier otro lugar de España (223).

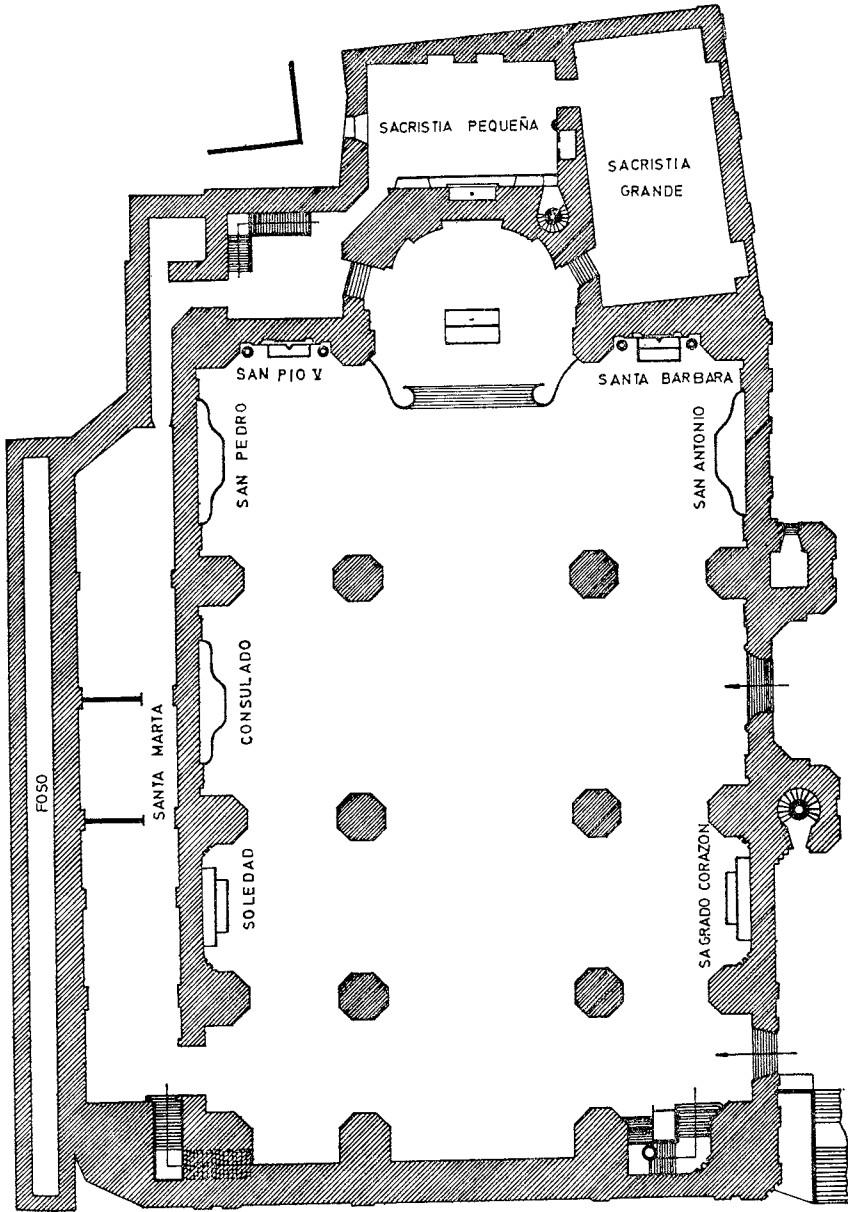
Los accesos a la iglesia están colocados en la fachada sur. Centrada con respecto a la longitud total del templo, incluido el presbi-

(220) BRUNO ZEVI, *Saber ver la Arquitectura*. (Buenos Aires 1971) 34.

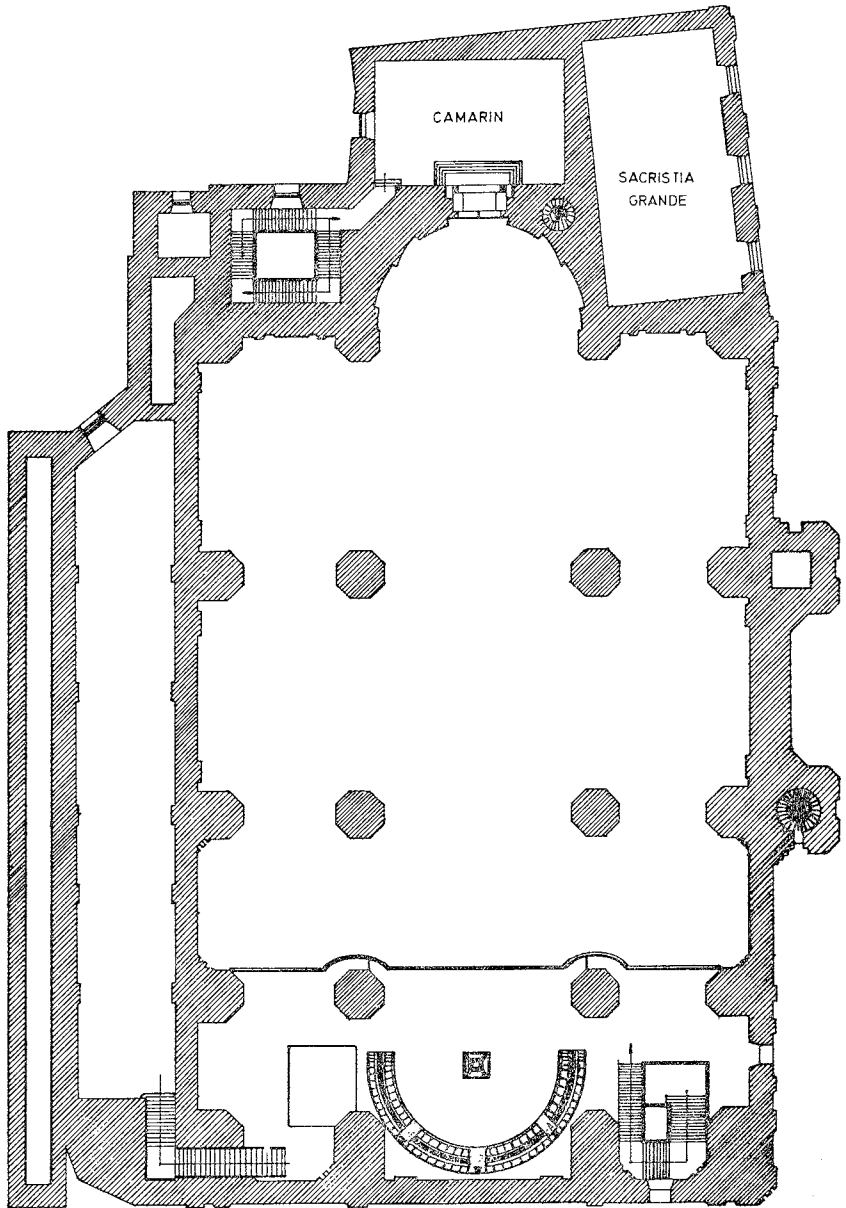
(221) CASTOR DE URIARTE, *Las iglesias «salón» vascas del último período gótico*. I, 121.

(222) GEORGE WEISE, *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance*. Tübingen 1953.

(223) GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispania*, XIV, Madrid 1957, 334.



7. Planta de la iglesia de Santa María, por Cortázar



8. Planta a nivel del coro de la iglesia de Santa María, por Cortázar

terio, está la puerta principal, de mayor importancia artística. La otra entrada, menos monumental de su izquierda, da paso al último tramo del coro. Un amplio nicho sirve de encuadre a la puerta, flanqueado por dos torres de planta cuadrada. Estas no van enrasadas con el resto de la fachada, presentan saledizo pronunciado y suave articulación en su paramento principal. Una de las torres posee en su núcleo una escalera de caracol, que permite ascender al cuerpo superior de campanas. Las dos entradas se hallan en la fachada lateral sur, porque la configuración del terreno en el lado opuesto no lo permitía. Además parece que en el lado oeste no era oportuno colocarlas, a pesar de haberse encontrado en este lugar en la iglesia anterior, tal vez porque la urbanística del momento, que sugería nuevas ideas, o simplemente por cambiar con respecto al proyecto antiguo.

El perímetro interior del templo está reforzado por pilares adosados a los muros, formando verdaderos contrafuertes interiores, que proporcionan espacios para albergar retablos. Esta fábrica no fue del agrado de Vargas Ponce, manifestándolo con otras palabras: «la nave principal es espaciosa, son angustiosas las de los lados, porque los estribos de la fábrica están para dentro, lo que la llena de rincones» (224).

Los contrafuertes se corresponden con los apoyos interiores, resultando más robustos y de más saledizo los del lado occidental de la iglesia debajo del coro, para situar las escaleras de subida a éste. Suman en total catorce los adosados a los muros, dando lugar con su pronunciamiento a poder disponer altares sin robar espacio a las naves laterales. El establecimiento de la planta de la iglesia con contrafuertes interiores viene dado, remontándose en el tiempo, desde que se presenta el problema de techar vastas naves con cubierta de madera a dos aguas sobre arcos diafragma. Estos, en planta, penetran en el área interior, dejando entre ellos espacios perfectamente indicados para alojar capillas (225). Este tipo no fue impuesto por las órdenes mendicantes, que carecían a diferencia de las cistercienses de una arquitectura específica; se trata en nues-

(224) José Vargas Ponce: Fondo de la Real Academia de la Historia, XVI, 104-105. Editado en BEHSS 7 (1973) por José Ignacio Tellechea Idigoras, 308-309.

(225) Un ejemplo de esto es la iglesia de Liria (Valencia).

tro territorio de una modalidad especialmente catalana, nacida de conjugar los resultados de las construcciones sobre arcos diafragma con tradición cisterciense (226).

La iglesia tiene adosada por el lado septentrional una nave con acceso situado debajo del coro, conocida por el nombre de Santa Marta, pues correspondía a la parte del claustro igualmente nombrado de la anterior iglesia. Dentro de la construcción hay una comunicación perfecta entre la hoy llamada sacristía pequeña y el coro, a través de este espacio secundario que ocupa casi toda la longitud del templo. Paralelo a esta nave en el exterior y algo más estrecho, se llevó a cabo a todo lo largo un foso de saneamiento, cuyo fin era proteger la iglesia de las humedades procedentes de la montaña. Detrás del presbiterio, entre la iglesia y las casas de la calle 31 de Agosto, donde estarían los solares de la casa de Arostegui, se encuentra la sacristía grande, y contigua la pequeña. Encima de ésta se sitúa el Camarín de la Virgen del Coro, al que se asciende por una escalera dispuesta en el lado izquierdo del altar mayor. Dentro de la sacristía pequeña hay una escalera de caracol con vástago central, análoga a la de subida a la torre, que llega hasta las bóvedas, y por ellas a las torres.

La sacristía, pieza espaciosa rectangular, tiene su acceso desde el templo por una apertura de entrada situada en el lado derecho del altar mayor. Posee tres huecos de ventana en la parte superior del muro de la fachada sur. Estos vanos presentan un ligero abocinamiento hacia el exterior.

Este tipo de planta no resultó un cambio tan rotundo con respecto a la anterior iglesia columnaria, pues aunque de distintas proporciones y estilo, contaba con una estructura semejante, a base también de pilares independientes. Esta nueva concepción muestra la disposición longitudinal con una pronunciada integración espacial, resaltando en ella una amplitud estética no dinámica del espacio, lo que le acerca más a los planteamientos renacentistas, donde no existe dispersión visual sino una ordenación más métrica y racional, creándose un espacio definible y mensurable. La cúpula del crucero en su eje vertical, forma un contraste expresivo con el

(226) FERNANDO CHUECA GOITIA, *Historia de la Arquitectura. Edad Antigua y Media*. Madrid 1965, 390.

movimiento horizontal que impone la planta. El grosor y pesada corporeidad de sus muros, lejos de establecer una continuidad espacial entre interior y exterior con la plástica maciza de sus componentes decorativos, crea una solidez consistente y monumental. El templo satisface el tipo de iglesia congregacional, que permite participar a gran número de fieles en las funciones litúrgicas.

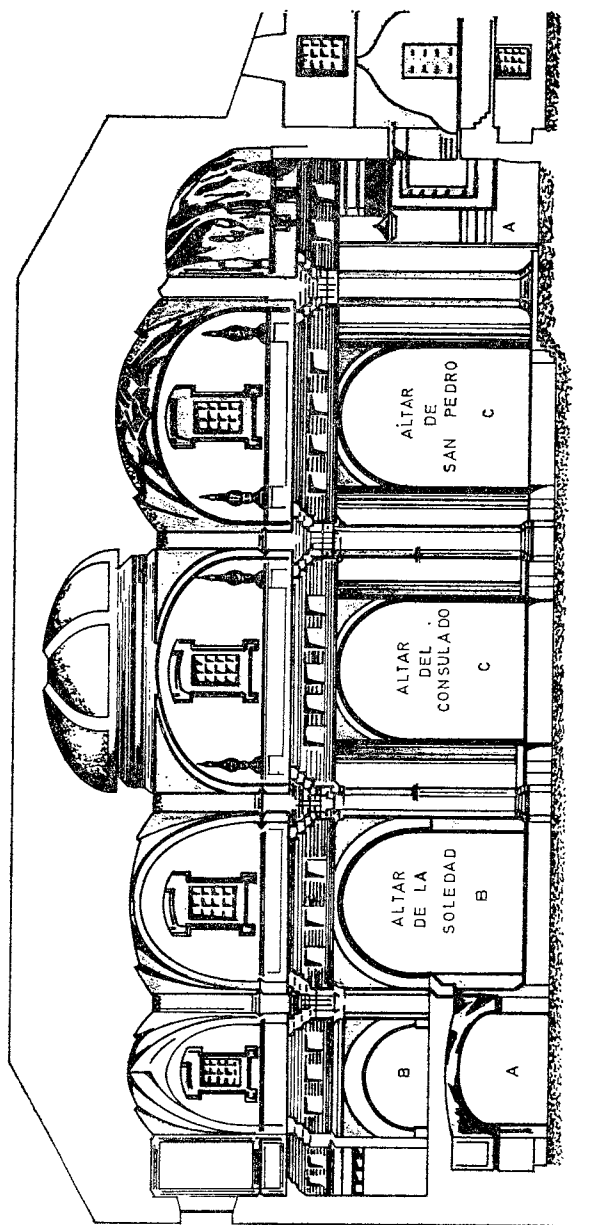
Sección longitudinal

En la sección longitudinal (Plano núm. 9), la altura desde el suelo al cornisamento general es de 13,80 m. y hasta la clave central de las bóvedas aproximadamente 24 m. No todas las bóvedas son de igual altura; en el primer tramo ésta es aproximadamente el doble de la distancia entre flancos de columnas. En los muros se finge un arco en cada tramo o compartimento y encima del entablamento se abre una ventana. Estas son, en total, trece; tres de ellas cegadas, corresponden a los testeros colaterales del altar mayor y el lado oeste, que daría luz al coro. Por consiguiente, las diez restantes iluminan el interior sin exceso pero sobradamente.

Los arcos que se describen longitudinalmente no son semejantes y en el presbiterio se forma un cascarón; en los tramos primero y segundo son de medio punto; el siguiente, de medio punto rebajado y el último, elíptico o parabólico.

Los pilares centrales prestan apoyo a la armadura del tejado. Son soportes esbeltos, a los que se añade un trozo de entablamento para ganar altura. Esta solución fue dada ya en el Renacimiento Italiano florentino por Brunelleschi en la iglesia de San Lorenzo (1421), y en la Iglesia del Santo Espíritu (1436), aplicándose sobre columnas; por Bernardo Rosellino en la catedral de Pienza (1460), sobre pilares cruciformes con medias columnas adosadas; y por Cristóforo Rocchi en colaboración con Bramante en la catedral de Pavia (comenzada en 1487), sobre pilares con pilastras cajeadas, soportes que guardan cierta correlación con los de Santa María. Se acomete en España por Siloé en la Catedral de Granada en el siglo XVI, suplementando pilares con medias columnas adosadas (227).

(227) La repercusión de este modelo de Siloé en la arquitectura se transmite a Málaga, Jaén, Almería y Guadix.



9. Sección longitudinal de la iglesia de Santa María, por Cortázar

El eco de esta experiencia se repetirá tanto en España que pasará a América, aplicándose bajo diferentes fórmulas: en la Catedral de Guadalajara en Méjico, en la de Lima y Cuzco por Francisco Berra y en 1676 en la de Panamá (228), por citar las más notables. Esta solución constructiva perdura en el siglo XVIII, según vemos en Santa María, con diferente interpretación.

Situada detrás del altar mayor está la sacristía pequeña, dependencia dividida en dos alturas: la inferior destinada a servicios y ampliación de la sacristía grande, y la superior convertida en Camarín de Nuestra Señora del Coro. Por la misma escalera de subida a éste, se llega a las que hoy son salas de conferencias y almacenes, contruidos sobre ambas sacristías. Esta colocación aislada de la cámara-santuario detrás del altar, elevada por escalones (un piso entero más alto que el altar), es visible desde la iglesia como un elevado y brillantemente iluminado Sancta Sanctorum.

La historia de este espacio es complicada. El tipo más antiguo de España, consiste en una estructura anexa al alto retablo, construida para facilitar una capilla para Comunión o un pasaje bajo el altar al nivel de la Custodia, para que todos los fieles puedan contemplarla. El tipo es prácticamente desconocido fuera de España. El camarín elevado es una de las formas más originales hispánicas, en la arquitectura de este período en Europa. Primeramente inventado para capilla de la Comunión (Sagrario), llega a utilizarse como cámara del tesoro en las catedrales, y será vestidor de la imagen y lugar de especial veneración. Este último desenvolvimiento dependió parcialmente en nuestra arquitectura nacional, de los resultados obtenidos en el Ocho de la Catedral de Toledo (1595-1653) y la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid (1657-1669) (229). En Roma se siguió el mismo plan en San Giacomo degli Incurabili entre fines del siglo XVI y principios del XVII. Un precedente para los españoles del siglo XVIII fue el de la iglesia de los Desam-

(228) ENRIQUE MARCO DORTA, *Arte en América y Filipinas*, *Ars Hispanie* XXI (Madrid 1973) 93. La idea pasa a Méjico en la catedral de Guadalajara (1570-1599), colocándose el entablamento sobre columnas toscanas. Será la catedral de Lima en la arquitectura americana, la que inaugura el empleo del pilar cruciforme con pilastras en vez de medias columnas, con un trozo de entablamento siguiendo la fórmula de Siloé. Los mismos pilares se emplearon en las catedrales de Cuzco y Panamá.

(229) GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispanie*, XIV. Madrid 1957, 75.

parados de Valencia (1647-1652). La Virgen del Coro en Santa María posee un auténtico camarín en su entero desarrollo; aunque proyectado después, su forma entra en relación con la iglesia entera y constituye un satisfactorio contrapeso ritual de la totalidad, abriéndose tras el altar con su propio sistema de accesos, destinado así a lograr un equilibrio binario entre la pequeña cámara alta —camarín— y la amplia cámara a nivel bajo —nave—.

El presbiterio se une al rectángulo formado por las naves, con su planta semicircular, elevándose 65 cm. sobre ellas. En el extremo opuesto, el coro se levanta 6,10 m., y junto al pórtico lateral está la escalera de subida inscrita en la nave lateral. Este posee una profundidad considerable, posiblemente atendiendo a la gran tradición musical donostiarra, que aquí permite un número elevado de componentes en la agrupación coral. Por un hueco abocinado penetra la luz en el atardecer.

Si nominamos alfabéticamente los tramos a nivel de planta según su longitud, observamos que siguen la siguiente composición partiendo del presbiterio: A - B - C - C - A; y a nivel del coro: B - B - C - C - A. El lugar comprendido entre las bóvedas y el tejado es un espacio visitable, comunicado con los cuerpos de campanas de las torres. Una cubierta a cuatro aguas, con los faldones desiguales en el testero y coro, cierra el edificio. La iglesia mide en sus luces mayores 55,50 m. y 32,70 m. de anchura.

Sección transversal

Pasaremos a considerar, en primer lugar, la portada. En su sección (Plano núm. 10) destaca una parte recta localizada en la puerta principal de entrada; por encima avanza en saledizo un pedestal que corresponde a la hornacina de la Virgen, continuándose por un incremento de concavidad mayor para formar el gran cascarón, coincidiendo en su altura con el entablamento general en el interior. Un vano correspondiente al óculo elipsoidal y a continuación el hueco de la hornacina de San Sebastián, se dispone al mismo nivel que las bóvedas y ventanales, estando en la misma cota, exteriormente levantado, el segundo cuerpo de las torres. Seguidamente, la línea del remate de fachada se articula más recta, con ligeros avan-

ces de cornisamentos subiendo por encima del último cuerpo de campanas; representándose esta zona en su interior por el casquete del crucero y la parte visitable de las bóvedas. Más altos aún se elevan los campanarios. En el lado norte se adosó la nave de Santa Marta, con un solo acceso situado debajo del coro; sobre ella, se encuentra una zona dedicada a almacenes con entrada desde el camino del castillo.

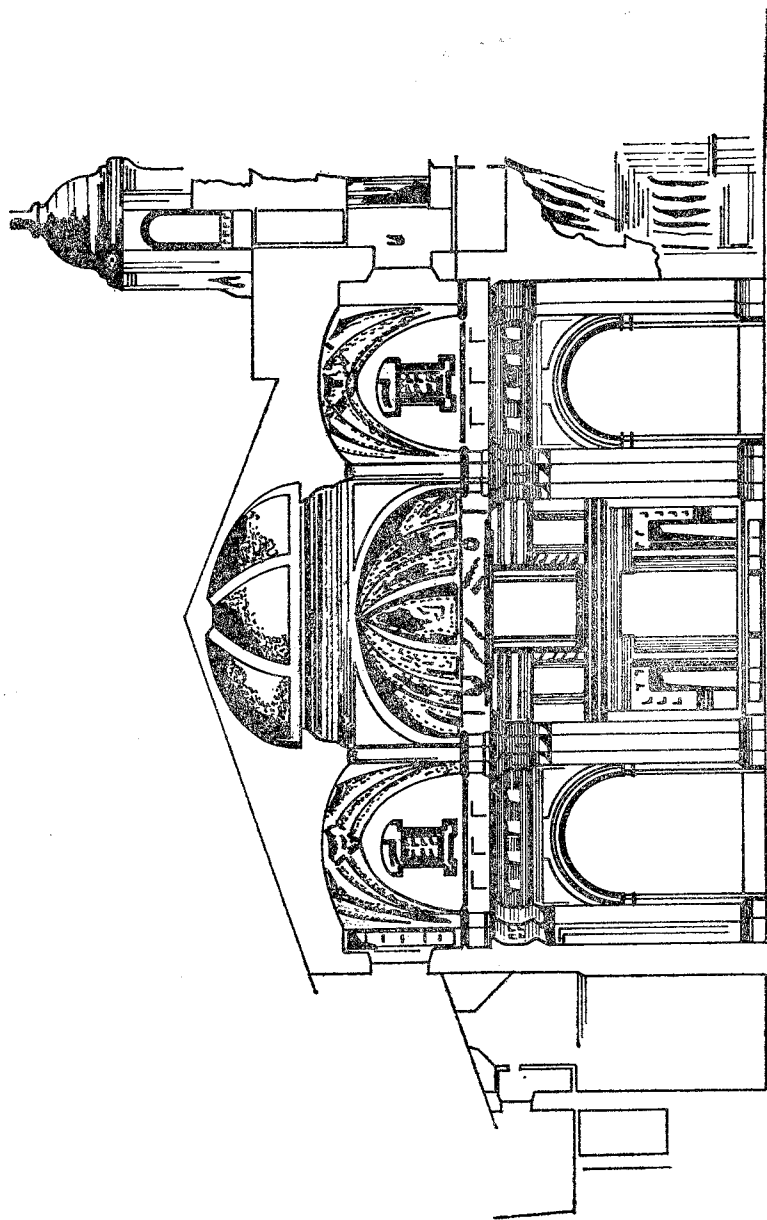
Bóvedas

Influido claramente por su inclinación al Neoclasicismo, Vargas Ponce nos dice en sus apuntes refiriéndose a nuestra iglesia: «No tiene todo el espíritu y elevación que le correspondían, siendo ridícula la excusa que es temiendo a las salvas del castillo. De suerte que una fábrica que se empezó como cuarenta años hace, cuando ya contaba tantos la Academia de San Fernando» (230).

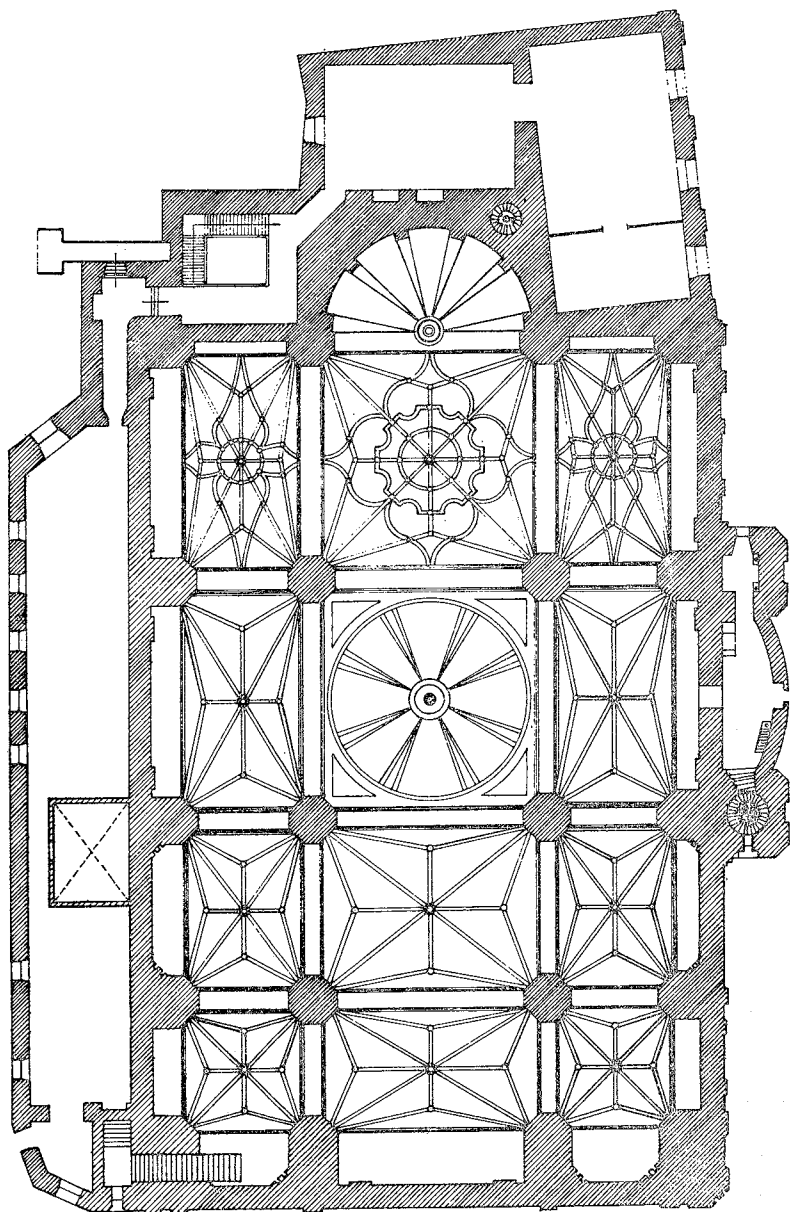
El número de bóvedas de las naves de la iglesia es de doce (Plano núm. 11), más las que se encuentran bajo el coro; sus nervios son decorativos, pues la acción sustentante corre a cargo del forjado de ésta, que se apoya en las paredes y columnas. Lo mismo sucede con las bóvedas de la sacristía mayor. El material utilizado para los nervios de las bóvedas es piedra arenisca y en la plementería piedra toba. Según Cortázar y Machimbarrena, el casquete del crucero es de madera (251), aunque posiblemente se refiere por equivocación al florón central. La inspección efectuada en la actualidad sobre los casquetes de las bóvedas, nos permitió ver que no estaban formadas por plementos, sino por cascarón continuo.

Excluyendo las del tramo siguiente al presbiterio, todas son de crucería con nervios diagonales, terceletes —ocho, cada uno en la bisectriz de los ángulos interiores de cada tímpano—, cinco claves barrenadas en la intersección de los nervios diagonales y cuatro en la convergencia de los terceletes; y ligaduras que van desde la clave central a las otras claves. Este tipo de bóvedas tiene un gran valor decorativo y suponen un buen enriquecimiento en la cobertura. La bóveda central que cierra el espacio frente al presbiterio,

(230) José Vargas Ponce: Fondo de la Real Academia de la Historia, T. XVI, 104-105. Editado en BEHSS 7 (1973) por José Ignacio Tellechea Idígoras, 308-309.



10. Sección transversal de la iglesia de Santa María, por Cortázar



11. Proyección en planta de las bóvedas de Santa María, por Cortázar

la más bella de todas, es vaida nervada, pues su sección representa un casquete esférico cortado por cuatro planos verticales. Para Chueca Goitia este tipo de bóveda es consecuencia lógica de las de crucería, con una profusión cada vez mayor de nervios, un empiro cada vez más acusado y un «rampante» redondo. De esta bóveda a la vaida lisa ya sólo habrá un paso siguiéndose la estructura continua, los nervios solidarizados con el cascarón trabajarán sin tensión mecánica diferenciada dentro de la continuidad de la estructura; por consiguiente la misión de éstos es esencialmente decorativa y pueden ser suprimidos, dejando el cascarón esférico liso sin que sufra el equilibrio mecánico de la bóveda (232). Este paso se salvó en la arquitectura española en el comienzo de nuestro Renacimiento, enlazando directamente con el último gótico. Estamos en Santa María ante unas bóvedas de gran riqueza. Sus nervios diagonales se cortan en el centro dejando un círculo según un gusto de abolengo morisco. Un festonado mixtilíneo en torno, une los nervios que confluyen en el polo. La figura total es la de una flor cuadrifolia de curvas inflexionadas y pies de gallo, que acuden a las claves de los arcos de cabeza. Posee un total de ventiuna claves horadadas.

Contiguas a ésta en las naves laterales, cierran tramos muy estrechos e idénticos, bóvedas con el mismo tipo de nerviaciones que la central, exceptuando las formas mixtilíneas. También se reduce en éstas el número de claves a once, aunque igualmente están taladradas. Los arcos fajones y formeros que las delimitan siguen igual molduración cajeadada que las pilastras de los soportes. Estas bóvedas estrelladas son de tipo puramente español, sus formas vienen ya desde esquemas hontañescos. Perviven y conviven con formas del Renacimiento, dándose abundantemente en el País Vasco; un ejemplo de ello lo tenemos en la capilla de la Piedad de la Parroquia de San Miguel de Oñate (1526), cuya bóveda estrellada posee una cierta relación con la anteriormente aludida de la nave central (233).

(231) ANTONIO CORTAZAR Y MACHIMBARRENA, *Monografía de la Iglesia Parroquial de Santa María, de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1974) 25.

(232) FERNANDO CHUECA GOITIA, *La Catedral nueva de Salamanca*. (Salamanca 1951) 130.

(233) MARIA ASUNCION ARRAZOLA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. I (San Sebastián 1967) 65, dibujo 67.

La cobertura del crucero se realiza por medio de un casquete de forma semielíptica y recuerdo romano, sobre pechinas de piedra sin decorar. Los nervios, ornamentados en sus laterales, disminuyen su anchura hasta llegar al florón de madera, vistosamente tallado y algo pinjante, con un deseo de dar mayor altura y esbeltez a la cúpula. Su carencia de cupulín, linterna o lucernario central, se atribuye a la oposición del ejército establecido en el castillo, porque dificultaba quizás su estrategia. Tampoco posee tambor, sólo un anillo de molduras en disminución con pequeños mótulos idénticos, le sirve para descansar.

El presbiterio se cierra con bóveda de horno. Este es el único espacio con cubierta de piedra hasta la clave, donde confluyen los elementos decorativos que parten del entablamento. El cascarón se divide en gallones o plementos por seis nervios, que se estrechan al llegar al florón para dar efecto perspectívico de mayor altura. La parte correspondiente a los plementos se adereza con cornucopias o escusones, bellísimamente tallados con palmas que se enroscan por debajo formando lazos; diminutos angelillos de cuerpo desnudo los sujetan y contornean con elementos de rocalla. En el eje central, inscrito en una de estas tarjetas de forma dieciochesca, se coloca el escudo de San Sebastián policromado, compuesto por un barco con tres velas desplegadas sobre el fondo azul del cielo. Todos los ornamentos están ya desprovistos de frescura y naturalismo, incluso las guirnaldas de flores que penden del escudo. Las nerviaciones abultadas formando curvas y contracurvas, se tratan como elementos de mobilistería. Su valor negativo está, en que ofrecen un carácter pesado y compacto que las diferencia del elegante rococó francés, aunque su talla es fina y depurada.

El espacio rectangular de la sacristía se cierra por tres bóvedas con terceletes finos y claves doradas pinjantes. El camarín posee una bóveda semiesférica que descansa sobre pechinas triangulares; los nervios que la fragmentan disminuyen su anchura al acercarse a la clave, haciéndonos creer una altura fingida.

Interior

El coro tiene acceso desde la nave de Santa Marta por una escalera de piedra reducida, aunque la subida principal se efectúa

a través de otra gradería más amplia situada junto a la puerta lateral, construida con piedras voladas y desplazadas, presentando un hermoso ejemplo de estereotomía y construcción. La situación del coro a los pies posibilita que no se fragmente el espacio y contribuye a crear una magnífica perspectiva interior. Los pilares centrales y contrafuertes correspondientes delimitan el coro. Su remate se realiza con un antepecho o pretil en hierro de formas onduladas, curvas y contracurvas, roleos entrecruzados y líneas sinuosas como las de la rocalla; ofreciendo una labor de forja liviana, adaptada perfectamente con sus inflexiones mixtilíneas a los machones. En la parte central está representado el anagrama de María y la decoración a los lados resulta simétrica. Su diseño encaja perfectamente con el estilo del templo y aporta con sus formas un carácter dinámico, dotándolo de riqueza y finura. Sobre el pasamanos, como remate de cada tramo se colocan jarrones de bronce, de modelo semejante a los que coronan la balaustrada de la sillería del coro.

Los últimos pilares centrales coinciden con los machones donde descansan los arcos del coro, aprovechándose desde el comienzo de las enjutas hasta el antepecho, para formar con éste una especie de plataforma saliente a modo de púlpito. Su arranque con pilastra en el basamento, sigue el modelo de los demás pilares del templo sin cambiar su aspecto, enseguida de un modo muy libre se superpone una decoración vegetal a modo de ménsula en el cajeado. Este balconaje entre los arcos del coro se enriquece, por un bello moldurado de bocelones finos y gruesos que estrangulan sus perfiles, creando un volumen en disminución hacia abajo, que trae a la memoria las tribunas salientes de iglesias de anteriores épocas (234).

Los arcos de las tres naves situados bajo el coro, poseen molduraje en la rosca, enjutas y claves; sobre todo el central, de bella curvatura carpanel y excelente emboquillado.

Sobre las pilastras, a lo largo de los muros del templo corre el entablamento, solamente interrumpido por el ritmo de los contrafuertes. Estos cortes de arquitrabe y friso indican el inicio de una

(234) LEOPOLDO TORRES BALBAS, *Adquitectura gótica*, Ars Hispanie, VII (Madrid 1932) 171, figura 138. Aunque bajo diferente lenguaje estilístico la iglesia de San Esteban de Burgos (siglo XIV) posee una balaustrada con tribunas salientes, cuyo desarrollo nos evoca las experiencias de Santa María, salvando la gran distancia del tiempo en que fueron concebidas una y otra.

tendencia hacia la integración vertical general. El entablamento actúa como elemento unificador del espacio, a pesar de cambiar e incrementar sus motivos ornamentales a su paso por el altar mayor, para destacar el entorno donde se situará la significativa Virgen del Coro. Bajo un tratamiento de carácter primorosamente artesanal, la cornisa volada se dilata con una amplia ceja de sombra. La reiteración de su molduración no deja descanso al macizo; por su aspecto menudo y delicado parece no tratarse de materia pétreo. Este pronunciado saliente de la cornisa haciendo más airosos los pilares, lo encontramos también en la iglesia de San Cayetano de Madrid (235).

Sobre una gruesa moldura circular que recorre el perímetro de la iglesia, se emplea el triglifo convertido en ménsula. De ello hay precedentes en la portada de la Clerencia de Salamanca, ideada por Gómez de Mora, (1617). Aquí el aspecto adopta superior barroquismo, engendrándose más abultadas, cerradas en sus laterales con pequeños caulículos. Estas formas muy empleadas en la Corte en la segunda mitad del siglo XVII, no cuentan aquí con el mismo aspecto físico calado y casi transparente cercano a las obras de metal; su apariencia ha perdido el naturalismo jugoso, para enlazar con trabajos en madera de mobilistería. El lenguaje es más abstracto, geométrico y esquemático, sintiéndose latente cierta regresión a la terminología más clasicista. Como refería Vargas Ponce, estos elementos resultan rotundamente sólidos y algo más pesados; aunque hay que tener en cuenta que el material empleado, la piedra, es de labra más costosa que el simple yeso o madera utilizado en las obras madrileñas (236). Puede ser un resto de mudejarismo su ritmo pareado o binario, como lo empleaba el Hermano Bautista en el Colegio Imperial de Madrid y otros edificios de su mano. No se suprime la metopa, insertándose en un cajeadado para crear diferentes planos de profundidad, vigorizando los contornos de este elemento, a fin de ofrecer efectos de luz y sombra. Su aspecto es más naturalista que el de las ménsulas, el resalte y talla son notables.

Los vanos en la parte superior poseen dinteles curvados, ma-

(235) LUIS OLBES, «La iglesia de San Cayetano en Madrid», B.S.E.E., año 1925, 214-222.

(236) Se pueden comparar con las obras de Manuel y José del Olmo de las Gónzoras y Comendadoras de Santiago de Madrid (1668).

nifestación que se hace cada vez más común a partir de la segunda década de este siglo XVIII, remarcándose por un doble baquetón mixtilíneo todavía anguloso y quebrado. A cada lado de las aperturas del coro se colocan dos jarrones con peana, de cuello fino y cuerpo hinchado. Sobre su repertorio decorativo geométrico y vegetal, de tratamiento escultórico, incide la luz rotundamente, perfilando contornos.

En el altar mayor se repite la estructura de nicho u hornacina de la portada, flanqueado por contrafuertes con igual tratamiento que los del resto de la fábrica; sólo pilastras y retropilastras incrementan la embocadura de éste. El paramento curvado del presbiterio se divide verticalmente por seis pilastras, y el entablamento que discurre sobre él se quiebra siguiendo el ritmo de éstas. El arquitrabe se significa con una faja de hojas de acanto, ligeramente invertidas y despegadas en su ápice. Separado por tres molduras finas en forma decreciente, el friso, luce una menuda decoración en zig zag con perlas intercaladas. Los mütulos, destacados sobre tres bandas lisas, repiten las formas de las ménsulas en la parte superior, como si se hubieran mutilado, conservando el mismo ritmo binario, acentuando las partes del entablamento que coinciden con las pilastras; igual que se hace a lo largo de las naves. Remata el entablamento la potente cornisa volada, semejante a la de los trozos de entablamento superpuestos a los pilares centrales.

Los soportes exentos que separan las naves, descansan sobre un alto basamento formado por cuatro paramentos lisos, unidos por una estrecha hendidura en concavidad. Describen en planta formas poligonales y se continúan por una faja lisa y dos molduras de bocolón, separados por una escocia, filete y listel como remate. El audaz allanamiento y profundización del caveto de las basas, es una característica que ya el arquitecto Pedro de Ribera empleaba en sus obras en la segunda década de este siglo (237). Parecido tipo de pedestal gigante se utiliza en la iglesia de San Cayetano de Madrid, cuya construcción estuvo a cargo de José de Churriguera,

(237) GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispanie, XIV. Madrid 1957, 180. En la iglesia de Montserrat de Madrid (1720) Ribera utiliza estas formas barrocas.

y después por el mismo Ribera (238). Cada tramo recto de la basa se continúa con una pilastra, en total cuatro por pilar, con un profundo cajeadado a bisel en dos planos. Fray Juan Rizzi, en su tratado, hace unas incursiones teóricas a la arquitectura, comentándonos que los órdenes por ser elementos importantes, deben tener un símbolo; destacando como representativo de las Vírgenes el corintio (239). Efectivamente, este capitel es el escogido para el templo de Santa María, dedicado a la veneradísima Virgen del Coro. Además también debemos añadir, que éste es el más empleado en el estilo barroco por su riqueza. Sus dos filas de hojas de acanto de aspecto naturalista, jugosas y carnosas, son plenamente escultóricas. La luz que incide sobre la primorosa labra de la flor y los caulículos de marcadas espirales del capitel, se infiltra ofreciéndonos estos elementos con mayor turgencia y efectismo de contraste por la luz y las sombras.

El fragmento de entablamento que descansa sobre los pilares, es un alarde de perfección en el trabajo de cantería. Su primera parte se compone de tramos rectos separados por molduras de talón, terminando ésta en un grueso bocelón curvilíneo. Sobre el friso liso, cae la majestuosa cornisa volada de multiplicadas molduras y perfiles angulosos y quebrados, reproduciendo la excelente articulación de las pilastras. Los soportes siendo robustos, no resultan pesados. En cuanto a los triglifos-ménsula, son los descritos en el entablamento general. El historiador de arte Otto Schubert, comenta al referirse a la iglesia, que se desarrollan tribunas alrededor de los pilares con saliente en forma de bocelón, y destaca la analogía de los detalles con los de San Cayetano de Madrid (240).

En suma, el interior de la iglesia es notable, pues todo él es de piedra arenisca, fácilmente moldeable, donde se pone de manifiesto la conocida pericia de los canteros vascos.

La sacristía mayor es un lugar espacioso de altos techos y exquisita ornamentación. La caja de los muros, siguiendo la fragmentación descrita por las bóvedas, se reviste de paneles rectangulares

(238) JOSE GAVIRIA, «Iglesia de San Cayetano, R.A.B.M., año IV, 1927, núm. 15, 330-337.

(239) FRAY JUAN RIZZI, *Tratado de pintura sabia* (1659-1662).

(240) OTTO SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*. (Madrid 1929) 315.

resaltados y rehundidos, de madera pintada y dorada. Coronas y sartas de laurel doradas, espejos y jarrones sobre el entablamento, decoran la habitación con un gusto clásico. Los lunetos de los lados menores, y los espacios de entre las ventanas que dan a la calle 31 de Agosto, se completan con pinturas al fresco —hoy muy deterioradas—, con temas de la vida de la Virgen y ángeles.

El camarín de planta cuadrada, posee en su parte baja una especie de friso de mármoles de colores gris y blanco y piedra verdosa semejante al ónice. Las dos ventanas que lo iluminan en sus paredes laterales, se subrayan con el mismo material a base de placado de curvas contrapuestas. Tanto los arcos como los nervios y contorno de la bóveda, están ejecutados con molduras minuciosamente labradas en yeso; los plementos y pechinas se pintan en azul para contrastar.

Fachada: Portada principal y laterales

El lienzo de la iglesia lindante con la calle 31 de Agosto está dividido en dos cuerpos por un amplio entablamento de cornisa volada, interrumpido por la portada principal y las torres, situadas en el tramo del crucero. Los paramentos laterales a la portada principal se interrumpen verticalmente por pilastras lisas continuadas en el cuerpo superior. Sus capiteles arquitrabados en el cuerpo bajo, poseen cuatro surcos repetidos a lo largo del entablamento. Los paños originados por esta fragmentación quedan remarcados sobriamente, sobre ellos incide la luz ofreciendo fuertes líneas de sombra. Los ventanales abiertos en la planta alta, se subrayan con platabanda lisa y pequeños detalles curvilíneos bajo el frontón triangular, el cual posee en su tímpano un adorno circular en relieve. Como ya advertimos, de todas las aperturas, la del tramo anterior al coro se hizo más pequeña que las restantes.

Las dos fachadas laterales enrasadas con el muro del templo, se levantan hasta el entablamento con una altura aproximada al primer cuerpo de las torres. Son prácticamente idénticas, variando solamente los remates. Están encuadradas por pilastras de cajeadado fino por donde discurren sartas vegetales poco naturalistas. Un delgado y quebrado bocelón mixtilíneo en el dintel, soporta un frontón triangular en la de los pies y circular en la otra. Fragmentados

ambos, dejan pasar entre sus lados una placa a modo de pedestal, de forma trapezoidal cajeada de lados curvos, sobre la que se apoya un óculo cegado, semicontorneado por una graciosa moldura y un jarrón. En la otra puerta todo se resuelve con una especie de cogollo, que penetra libremente en el espacio del entablamento sobre pedestal con rocallas. A los lados de estos frontones se cargan flammeros de cuerpo hinchado, decorados con guirnaldas.

Adosada a la cabecera se aprecia el cuerpo de la sacristía mayor, con tres ventanas rectangulares rematadas por frontones triangulares. Su altura se reduce al primer entablamento.

La portada principal es uno de los fragmentos más bellos e impresionantes de la iglesia. Está constituida por una hornacina de grandes dimensiones, seguida por un cuerpo avanzado en leve convexidad y remate triangular a modo de piñón. Enmarcada por dos torres de mayor altura, queda desplazada longitudinalmente hacia la cabecera, adelantándose del muro de la iglesia la profundidad de la torre. Se traza con las mismas medidas del tramo del crucero, con el cual se corresponde.

El tipo de portada intensamente rehundida de planta absidial, tiene su remoto antecedente en la exedra de la versión renacentista del Niccione de Bramante en el patio del Belvedere de El Vaticano, en la primera década del siglo XVI. La topología, según Kubler, viene diagonalmente a través de España desde Murcia a San Sebastián, dando sus ejemplos más abundantes en Navarra y Logroño. Para éste, es un esquema típico de la arquitectura de comarcas montañosas, unificándose toda la región en el valle del Ebro (241).

El diseño, aparentemente simple, requiere un cuidadoso análisis. Ante él, se recuerda el conocido trazado del arco como cobijo de portadas, utilizado en el siglo XVI en San Esteban de Salamanca por Juan de Alava (1524), y el de otros muchos accesos a templos renacentistas de nuestra geografía que emplean este mismo sistema

(241) GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispanie, XIV. Madrid 1957, 343.

(242) Parece innecesario citar como fundamental en esta tipología el desarrollo de la fachada del magnífico templo de Santa María de Antequera, que parece dio pie a Siloé para su proyecto de la catedral de Granada, abandonado en 1664 y reemplazado por el de Alonso Cano en 1667, donde también se utilizan los arcos para albergar las puertas de acceso. JOSE MARIA FERNANDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera 1971, 70-72.

(242). Sin embargo, el hondo retroceso de la portada o gran hornacina de Santa María, utilizado para incrementar el área donde se puede alojar la escultura religiosa, destinado a una función casi didáctica, y con un sentido pragmático para proteger a la feligresía de las inclemencias del tiempo, tiene sus orígenes más cercanos en Navarra, en la portada del templo gótico, restaurado en el siglo XVI de Santa María de Viana (1549). Allí se da uno de los intentos más considerables y atrevidos, llevados a cabo en España en aquel siglo para organizar una fachada clásica (243). Juan de Goyaz, autor de las trazas de Viana, no desmintió su calidad de imaginero y propendió a la «fachada-retablo», olvidando en cierto modo la regulación arquitectónica, cosa muy frecuente en España, consiguiendo que esta portada formara escuela, desarrollándose también en Los Arcos (Navarra), y propagándose su esquema en los siguientes tiempos barrocos. Así lo demuestran las fachadas del siglo XVII de la catedral de Astorga comenzada en 1660 (244). La siguiente centuria revivirá este prototipo en la colegiata de Alcañiz (Teruel) con las torres a los lados (1735-1736), diseñada por Domingo de Yarza, y en la Catedral de Murcia (1741-1742) del valenciano Jaime Bort. Asimismo se usa esta solución en la iglesia de San Gregorio Ostiense de Sorlada (Navarra) y en Santa María la Redonda de Logroño (1742-1756) por Juan Bautista Arbaiza y Martín de Baratuá, entre otras. América seguirá el esquema en el siglo XVIII en la iglesia de San Juan de Dios de Méjico (1729) de Custodio Durán, y San Cristóbal de Mérida en Yucatán (1753-1799).

En Santa María, la portada se configura como un retablo mayor, posiblemente con un carácter de instrucción o persuasión religiosa mediante la visualización. El zócalo de la gran hornacina está constituido, por un alto friso con basamento liso y plintos decorados con escusones de rocalla, inscritos en rectángulos cajeados linealmente. Sus contornos rococó desbordan el marco expansionán-

(243) JUAN EDUARDO CIRLOT, *Navarra. Guía Artística*. Ed. Aries, Barcelona, 138-140. El año 1549 se contrató su construcción con el imaginero Juan de Goyaz, vecino de Bañares. Murió en 1556 sin concluiría, haciéndose nuevo contrato con Juan Oliva Arranotegui que ya había trabajado como colaborador del maestro fallecido, debiendo terminarla hacia 1567.

(244) AUGUSTO QUINTANA PRIETO, *Astorga. Guía turística*. (León 1978) 89-92.

dose como algo vivo. Formas acaracoladas con crestas de olas marinas, se enroscan sobre sí mismas y yuxtaponen, tratadas como veneras labradas escultóricamente, vigorosas y turgentes. Estos cartuchos en su parte central van ornados con dibujos tallados del sol, estrella, ciprés, jarrón con rosas, azucenas, un recipiente de donde brota agua y otros elementos decorativos florales, representando símbolos alusivos a la Virgen.

María fue objeto de iconografía poética desde la Edad Media por una profunda devoción, dedicándosele los elogios más delicados y los pensamientos más sublimes. Era para todos la suma pureza y perfección (245). Las alabanzas a la Virgen se inspiraron originalmente en la Biblia, principalmente en el «Cantar de los Cantares», a partir del siglo XII. Posteriormente con palabras tomadas de los Santos Padres y de toda clase de comentarios, formaron la poesía Mariana. En el siglo XV el culto a la Virgen adquiere caracteres universales; de los monasterios se extiende el entusiasmo a todo el pueblo, pasando pronto esta inquietud a la plástica (246). Se piensa también en la extraña mujer del Apocalipsis. En la figura excelsa que tiene la luna bajo los pies, se envuelve en el sol y rodea su cabeza con estrellas. A principios del siglo XVI aparece en un libro de horas de Thilman Kernel (1505), una representación de la Virgen con los emblemas de la letanía (247). En el Concilio de Trento (1545-1565) se entabla una polémica entre los protestantes, defensores de que el culto a María es una «Mariología» y los católicos que entienden éste como una «Hiperdulía». A partir de este momento, muchas de las representaciones marianas de las iglesias católicas tenderán a hacer una exaltación de la Virgen, con un intento de destacar sus rasgos específicos en relación con Jesús, y el gran nicho de entrada al templo de Santa María de San Sebastián es un ejemplo de ello.

Es indispensable señalar, que ya en el siglo XVIII los mecanis-

(245) Son importantes los comentarios que a todos estos himnos de María se hacen en la Vita del monje Suso. MONJE SUSO, *Ouvres mystiques de Suso* (París 1899) cap. VI.

(246) J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*. (Madrid 1945).

(247) En él se nos muestra flotando en el espacio y el Padre extiende sus rayos sobre ella. Aparece rodeada por símbolos que materializan sus alabanzas: «Electa ut sol, pulchra ut luna, liliū inter spinas...». Quizás de esta ilustración derivan los grabados y minaturas.

mos mentales para entender los símbolos, atributos y alegorías, conforme se puede apreciar en los siglos anteriores y en otras artes, están muy desarrollados en la sociedad española, conociéndose perfectamente los antecedentes de nuestra cultura simbólica (248). Por lo cual, en este caso no se olvidan estas fuentes religiosas tan caudalosas, a la hora de representarnos en la portada del templo una escena de glorificación o enaltecimiento de la Virgen, compendiando en esta parte baja de la portada la iconografía que las alude.

En el último de los libros sagrados, San Juan cuenta cómo apareció en el cielo una magnífica señal: «una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies...» (249). Los autores místicos dieron una detallada interpretación de los símbolos de esta Virgen Apocalíptica: el sol es Jesucristo, la luna San Juan Bautista que mengua en cuanto aparece el sol de justicia. (250). San Bernardo en el siglo XII también identifica a María de esta forma: «Sin duda ella es la que se vistió como otro sol» (251). En las primeras manifestaciones asuncionistas del arte, se muestran los signos astronómicos del sol y la luna coronando algunas imágenes (252). Los versos de un poeta expresarán: «Hoy acá en el suelo se formó una estrella que nació un sol de ella mejor que el del cielo». Los pintores barrocos Ribera y Sánchez Cotán interpretan sus Inmaculadas acompañadas de este símbolo y Calderón de la Barca en un auto sacramental dice aludiendo a la Virgen: «La concha que al Sol concibe» (253). En la portada de la Colegiata de Alcañiz, de la cual posiblemente nuestros arquitectos vascos tomaron viva cuenta, aparecen el sol y la luna humanizados bajo el pedestal de la hornacina de la Virgen, a quien se dedica también la portada.

La estrella, otro de los símbolos, en el Antiguo Testamento y en el judaísmo obedecen a la voluntad de Dios y la anuncian oca-

(248) JULIAN GALLEG0, *Visión y símbolo de la pintura española del siglo de Oro*. Madrid 1972) 35.

(249) Apocalipsis 12, 1.

(250) MANUEL TRENS, *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*. (Madrid 1946) 12.

(251) BENEDICTO NIETO, *La Asunción de la Virgen en el Arte*. (Barcelona 1950) 32. Cita a San Bernardo: Sermón de la octava de la Asunción de la Virgen.

(252) *Ibidem*, 42-43.

(253) «Iconografía y florilegio clásico de la Inmaculada Concepción», 6,16,18. Conforme a un verso de Damián de Vegas y al Auto Sacramental de Calderón de la Barca «La piel de Gedeón».

sionalmente (254). La estrella fue vista como una imagen mesiánica (255). Los hebreos llaman al Mesías Hijo de la Estrella, aludiendo a la Sagrada Escritura. Con otra estrella se anunció a los Magos, los embajadores de la gentilidad. El nebuloso fulgor de esta estrella profética quedó impresionado en una de las primeras representaciones conocidas de María, en las catacumbas a fines del siglo II y principios del III, y a partir de este momento, ya no desaparece jamás de la iconografía mariana (256). Los Santos Padres y San Bernardo interpretaron el nombre de María como «Estrella del Mar». La comparación de María con una estrella no puede ser más adecuada, porque así como la estrella despidе su rayo de luz sin corrupción de sí misma, así sin lesión suya, dio a luz la Virgen a su Hijo. Ni el rayo disminuye a la estrella su claridad, ni el Hijo reduce a la Virgen su integridad (257).

El emblema floral del lirio tiene en la iconografía cristiana el mismo lugar que el loto en el arte budista de la India. Su blancura de nieve inmaculada, sus flores inaxesuadas, le hacen ser elegida como símbolo de la pureza y muy especialmente de la virginidad de María. En este símbolo representado en Santa María, merece nuestra atención observar la forma de reproducir el tallo, terminado en tres flores que significan la triple virginidad de María: después, antes y durante el alumbramiento (258). El atributo está en-

(254) Isaías 40, 26 y Salmo 19, 2. Daniel describe la suerte de los hombres en la resurrección y caracteriza la vida eterna de los justos con el símbolo de la estrella, ascensión hasta el estado de las estrellas celestes.

(255) Números 24, 17: «Alzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro».

(256) MANUEL TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. (Madrid 1946) 578.

(257) *Ibidem*, 579-580. En la pintura bizantina este símbolo se posa al lado de la Virgen, sobre su cabeza, frente u hombro. De esta pintura pasó a la italiana que fue la distribuidora de sus principales temas iconográficos por todo el mundo. En la escultura, los artistas no hicieron más que colocarla en la mano de María, y en algunos casos rodeada de rayos. El significado que este símbolo tiene en la portada de Santa María de San Sebastián es que María es, pues, la ilustre estrella que se levantó de Jacob, cuya luz se difunde por todo el orbe; cuyo resplandor brilla en el cielo, penetra en los abismos e ilumina también la tierra, y comunica su ardor más bien a las almas que a los cuerpos. Es realmente la esclarecida y singular estrella, que brilla por sus méritos y difunde la luz de sus ejemplos.

(258) LOUIS REAU, *Iconographie de L'art Chrétien*, 183. Así lo explica la leyenda de una vidriera del siglo XVI en San Nicolás del Puerto en Lorena: Virgo ante partum, in partum, post partum. Evidentemente en nuestra iglesia

tresacado del libro del Cantar de los Cantares (259). Este requiebro del libro sagrado se aplicó pronto a María para indicar que Cristo nacerá de una Virgen.

El lirio está excepcionalmente asociado a otras flores simbólicas; en nuestra iglesia de San Sebastián aparece individualizado en una cartela, pero en otra se representa la rosa que en ocasiones se incorpora al mismo jarrón simbolizando la rosa de la caridad (260). María tuvo un frondoso árbol genealógico que vulgarmente es conocido como por «Árbol de Jesé». Este árbol de familia está inspirado en las palabras del profeta Isaías: «Y saldrá una vara de raíz de Jesé, y de su raíz subirá una flor». San Jerónimo las comenta diciendo: «Nosotros entendemos por la vara de la raíz de Jesé a la bienaventurada Virgen María, la cual no tuvo ningún tallo que le estuviera adherido, y por la flor entendemos a nuestro Salvador el cual dice en el Cantar de los Cantares: Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles» (261). En algunas miniaturas castellano-leonesas románicas, la Virgen lleva integrada la flor dentro de la mandorla o en la mano (262). En el Barroco, Maella, Murillo y otros pintores se servirán del mismo símbolo iconográfico.

La abundancia de flores en el jarrón de otro de los escusones, podía hacer alusión a la Madre de la divina gracia, que da los frutos del Nuevo Paraíso. A la Virgen no se la adora, se la conecta con Jesús que es la base.

no se representa la Anunciación de la Virgen, pues en este caso se pondría una sola flor abierta, simbolizando la virginidad antes de la concepción, estando las otras dos en yema.

(259) En el Cantar de los Cantares se lee: «Yo flor del campo y lirio de los valles. Como lirio entre espinas, así mi amiga entre las hijas». Es la flor favorita del cantar y en él se menciona varias veces. Este símbolo tan expresivo aparece poco en las imágenes aisladas pictóricas y escultóricas de la Virgen. Es frecuente su uso en la Edad Media apareciendo en las miniaturas de Biblias del siglo XII, representado con más o menos naturalismo.

(260) LOUIS REAU, *Iconographie de L'art Chrétien*, 184. En un lienzo de la Anunciación de Aix, el jarrón contiene un lirio y una rosa, además de otras flores.

(261) MANUEL TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid 1947, 12-14.

(262) JOAQUIN YARZA LUACES, *La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI-XII*, 28, 31. La flor dentro de la mandorla aparece en el tema de la Epifanía en la Gran Biblia Románica de Burgos (fol. 8v.), y en la pequeña pintura del *Missale Vetus* (fol. 9v.), también en una Epifanía en el interior de una D como comienzo al introito de la misa, en la mano de la Virgen.

En cuanto al ciprés, Orígenes hace de él un símbolo de virtudes espirituales, porque tiene un olor muy agradable, el olor de la santidad. También es símbolo de la inmortalidad. Es un árbol sagrado gracias a su longevidad y a su hoja perenne, por lo que es llamado «árbol de la vida». La Resurrección de la Virgen con la Asunción y la Coronación, forman el ciclo de su glorificación. Según la creencia, la Virgen resucitó como su Hijo, tres días después de su muerte, los ángeles levantan su cuerpo resucitado para elevarlo al cielo (263). La representación del ciprés bajo la Virgen alude posiblemente por sus características a la inmortalidad y la resurrección.

Con respecto a la luna conocemos que en la tradición judía simboliza al pueblo hebreo; lo mismo que la luna cambia de aspecto, el hebreo nómada modifica constantemente los caminos (264). El astro de la noche evoca metafóricamente la belleza de María y también la luz en medio de las tinieblas, luz que depende del sol.

El tema introducido entre rocallas del vaso derramando agua, es el de María «Fuente de Vida». En la literatura griega del siglo II, la Virgen ya es llamada así. El diácono de Edesa, S. Efrén, en el siglo IV saluda a María con estas palabras «Salve, Madre de todos; salve, fuente de gracias y consuelo para todos». En el siglo IX San José el Himnógrafo invita a los fieles a celebrarla. Los comentaristas de la Sagrada Escritura interpretan la figura de la fuente como símbolo de la Virgen, a la cual aplican las palabras del Cantar de los Cantares (265). La liturgia acoge la idea y saluda repetidamente a la Virgen como fuente sellada (266). En la más antigua iconografía oriental aparece ya este símbolo (267). El tema entró pronto en la

(263) LOUIS REAU, *Iconographie de L'art Chrétien*, 616. Hacia fines del siglo XIII el tema de la Resurrección de la Virgen desaparece, siendo reemplazado por la Asunción, que se toma de una leyenda tardía calcada del siglo VI. En el siglo VIII la iglesia de Roma considera aún la Asunción corporal de la Virgen como una opinión piadosa. En el año 1950 Pío XII proclama el dogma de la Asunción.

(264) Génesis 3, 24: Adán errante; *ibidem*, 4, 14: Caín vagabundo; *ibidem*, 13, 1: Abrahán abandona su país.

(165) Según la Biblia en el Cantar de los Cantares 4, 15, se expresa así: «Eres fuente que mana a borbotones, fuente de aguas vivas, que desciende del Líbano».

(266) Cantar de los Cantares 4, 12.

(67) MANUEL TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid 1947, 581. El emperador Constantino el Grande mandó colocar sobre las fuentes públicas de Constantinopla estatuas de María labradas en bronce y

literatura latina, aunque sin cuajar en una imagen concreta y característica. El culto a la Virgen de la Fuente no parece ser muy posterior al siglo XIV, aunque no dejan de existir vagas indicaciones en una época precedente. En Occidente este tema iconográfico no tuvo la difusión que alcanzó en tierras orientales. Llegados los siglos XVII y XVIII esta advocación va perdiendo su significado primitivo, o resulta muy vago, y los fieles invocan a la Virgen como «Fuente de salud corporal» (268).

El programa iconográfico de la portada se resuelve con la presencia de las esculturas de los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana en el primer cuerpo, que miran hacia la Virgen situada en la parte superior en el centro, bajo una base de nubes que la sitúan vagamente en el espacio y en el tiempo. La interrupción de la hornacina que la cobija, entre la parte inferior donde se encuentran sus padres y la bóveda de remate donde está la paloma del Espíritu Santo, además de ser un recurso barroco muy empleado en el siglo XVIII, nos hace pensar que está a medio camino entre el cielo y la tierra, presentada como Apoteosis. Se acompaña por ángeles portadores que subrayan su carácter triunfal y celeste, en un torbellino de nubes, como se hace con las representaciones de enorme éxito de las Purísimas, en la pintura del siglo de oro español. Son elocuentes los gestos teatrales de los padres, con las actitudes fijas en María y el carácter triunfal de la Virgen, elevando sus manos al cielo y la mirada clavada hacia arriba en un gesto de directa comunicación con Dios. El mismo carácter expresan los serafines que flotan y juguetean animando las nubes, demostrando su carácter glorioso de ingravidez.

Este lenguaje espiritual del nicho de la portada se cierra en la hornacina por la culminación del Espíritu Santo en forma de paloma, con una aureola de nubes y querubes sobre un haz de rayos convergentes, como elemento preponderante de las visiones místicas, indicando el carácter celeste.

recubiertas con láminas de oro y Justiniano en el siglo VI dedicó un templo a la Madre de Dios en un lugar llamado «la Fuente». La imagen de María bajo la advocación de Fuente de vida aparece en el famoso manuscrito griego de la Guía de la Pintura redactado en el siglo XVIII por el monje Dionisio Furna, que resume tradiciones antiquísimas.

(268) *Ibidem*, 584. Grabado del siglo XVIII de una colección guardada en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona).

Por lo demás, no se puede dejar de hacer un examen de todos los restantes elementos configuradores de este bellissimo espacio. Debemos elogiar, las columnas gigantes con basas áticas y éntasis, que recorridas por estrias redondeadas en sus fustes recuerdan las del arte romano, terminando en capiteles compuestos de hojas de acanto y caulículos de espirales marcadas, unidos por un hilo de perlas presentando fuerte claroscuro. Superpuestas sobre ellas, se disponen tarjas de las que penden guirnaldas de flores de gran delicadeza. Es extraordinario el parecido entre estas columnas y sus pedestales, con las de los retablos del Consulado de Tomás de Jáuregui en el interior de la iglesia, y las del altar mayor y colaterales de la iglesia de San Martín de Lesaca (Navarra), del mismo autor, quien debió conocer la obra de Santa María (269), tomando posteriormente buena cuenta de ellas. Las columnas exentas separadas de las hornacinas, se individualizan en sus entrepaños acentuando sus proporciones, como si se tratara de un retablo formando calles. Sobre las pilastras de los nichos se emplea el modillón de capitel como en los retablos sevillanos de la primera mitad del siglo (270). Rematan las hornacinas aveneradas en su parte superior, frontones mixtilíneos sobre los que descansan elementos rococós y otros pequeños de doble curva, y lados abiertos, entre los cuales se sitúan jarrones. Los pedestales de los padres de la Virgen se adosan sobre placas recortadas, configurándose con elementos vegetales en forma de cascada, coronados por una cabeza de querubín y un par de ménsulas de contorneado dibujo geométrico, sustentan sus pilastras.

Con un afán que indica ascendencia y verticalismo, el edículo de la Virgen rompe el entablamento, creando una pausa o cesura. Este recurso barroco se emplea en la transición del manierismo hacia las libertades barrocas ya en América con gran profusión, para

(269) JOSE LUIS BANUS Y AGUIRRE, «La iglesia de Santa María». Artículo en *La Voz de España*, 12 noviembre 1972. Aunque Banús afirma que es posible la paternidad de Jáuregui o de alguno de los componentes de su escuela en esta portada, hay que puntualizar al respecto, que la obra de Jáuregui en Lesaca se contrató en escritura el 30 de junio de 1751, por lo tanto es posterior a Santa María, así como los retablos del interior de ésta, según MARIA CONCEPCION GARCIA GAINZA, «Los retablos de Lesaca», en *Homenaje a D. Esteban Uranga*. (Pamplona 1971) 327-363.

(270) ENRIQUE MARCO DORTA, *Arte en América y Filipinas*, *Ars Hispania*, XXI. (Madrid 1973) 252. Este recurso decorativo pasará al arte limeño.

dejar paso a hornacinas con estaturas de santos. Otro elemento que también toma carta de naturaleza en el barroco peruano y contemplamos aquí, es el empleo de columnillas a los lados de la hornacina, apoyadas en ménsulas y modillones en lugar de capiteles, como en la portada de S. Francisco de Lima (271). El hecho de cargar una forma tectónica sin transición, sobre los cabeceros de otra, en este caso el nicho sobre la composición del friso, es un efecto que utilizó el arquitecto Pedro de Ribera en muchas de sus obras (272). El frontón de la Virgen, de austero perfil, se continúa con breves porciones curvilíneas y rectas complicadas, conteniendo un medallón con el anagrama de la Virgen coronado, y dos cabezas de angelitos seguidos de una pequeña sarta, encajada entre estos elementos con un cierto gusto borrominesco. Existe mayor profusión decorativa en la hornacina de la Virgen que en las otras dos, detectándose en la reiteración de placado, entablamento interior del nicho y festoneado vigoroso que lo rodea, produciendo todo contrastes de luz y sombra poderosos.

El entablamento se configura por tres fajas sin decoración, un tramo liso y una cornisa gruesa que produce fuerte claroscuro, de la que penden triglifos ménsula dispuestos en ritmo de dos sobre las hornacinas, y uno sobre el eje de las columnas.

La bóveda de cuarto de esfera continúa la misma articulación de la cornisa del cuerpo anterior. Se ornamenta radialmente en su embocadura, a base de tarjas alternadas con una especie de camafeos o cabujones trenzados, y volutas que encajan en labores de carpintería. También hay urnas o búcaros rodeados por hilos de cuentas, coronados por frontoncillos quebrados y separados por jarroncillos con flores. Un haz de rayos con la paloma en círculo de nubes y cabezas de angelitos cierran la clave. La finura de los detalles acredita la mano de un entallador acostumbrado a labrar elegantemente la piedra, ya que la labor de cantería es perfecta, no apreciándose prácticamente la unión o aparejo del material, remedando más aún por esto el repertorio ornamental retablistico.

(271) Ibidem, 251-252. Ejemplos concretos los encontramos con el maestro Pedro Noguera en la Catedral de Lima (1626-1636), efectuando el frontón de lados muy abiertos con hornacina en el tímpano. Esta ordenación se impuso después en las portadas barrocas peruanas.

(272) GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispanie, XIV. Madrid 1957, 181.

Otro aspecto a destacar en la portada es la composición del cancel de madera de la puerta de entrada, cuyos batientes dan paso a un pequeño vestíbulo intermedio entre la calle y la nave lateral de la iglesia. Su trabajo de rica talla se compagina perfectamente con lo que le rodea. La parte superior, como es gusto de esta época, se curva suavemente a nivel del dintel. Bellos dibujos dividen las hojas con formas sinuosas, rizadas rocallas y cabecitas de querubines.

Siguiendo una tensión vertical sobre la clave de la gran hornacina, tenemos un óculo elipsoidal introducido en un frontón triangular, perfilado por un contario. Su eje mayor se dispone verticalmente rompiendo con igual ímpetu el frontón que lo contiene. A este óvalo se le añadieron posteriormente, la tiara y las llaves de San Pedro, con motivo de la consagración de la iglesia en basilica. Una delicada molduración se desprende de él, uniéndose al gran nicho por medio de volutas terminadas en rosetas y cabezas de ángeles de bulto redondo. En los intersticios se reproducen una guarnición de recamado empleada ya en la arquitectura del gótico isabelino de fines del siglo XV, introducida a través de técnicas de carpinteros y tallistas traspuestas a la piedra. De ello se conocen ejemplos en nuestra arquitectura como el del remate de la portada de San Pablo de Valladolid de Simón de Colonia, como fondo decorativo para colocar un escudo; en la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, y en el trascoro y cabecera de la Catedral de Palencia. Asimismo se empleó en construcciones civiles como la torre del homenaje del Alcázar de Segovia, para remate de garitas (273).

Con una perfecta trabazón de molduras, de gran efecto plástico, se da paso a continuación, a una hornacina del santo patrón de la ciudad, resaltada por dos columnas de fuste estriado y rocallas superpuestas. Estas se subrayan a los lados, con un placado terminado en aletones espirales ligeramente aplastados, sobre los que descansan espléndidos ángeles de bulto con las piernas cruzadas. En tanto que con una mano las figuras se sujetan al extremo de la voluta, con la otra, hoy mutiladas en las dos, posiblemente portarían algún objeto. Sus mantos, en un movimiento ritmado por el viento, descri-

(273) LEOPOLDO TORRES BALBAS, *Arquitectura Gótica*, Ars Hispanie, VII (Madrid 1932) 347-359 y 366.

ben formas sinuosas saliendo de los pies y elevándose por encima de la cabeza, hasta llegar a recogerse en el brazo. En la única cabeza que se conserva, observamos su rostro mirando hacia la Virgen, con gesto meditativo de facciones finas y belleza tranquila. La nota más característica de estas figuras es la forma de sus vestidos, a base de pliegues menudos pictóricos, con la expresión de dinamismo propia de las representaciones textiles de este siglo (274). El frontón de remate de la hornacina del santo conjuga perfectamente con el estilo general de la fachada, ornamentándose a base de una especie de incisiones.

Por último, corona este cuerpo central un piñón triangular, rasgo típico de la arquitectura civil barroca de la provincia, fundamentalmente empleado en las Casas Consistoriales del siglo XVIII, como vemos en Mondragón, Oñate, Astigarraga y Asteasu. La cornisa provista de alto vuelo que lo delimita, sirve para unificar este cuerpo con los de campanas, formando con ellos una gran portada.

Un escudo de San Sebastián sobre un mascarón, se coloca en el vértice como remate, terminando de marcar el eje central de la composición de la portada, en la que se aprecia un cierto ritmo alternado de llenos y vacíos sobre su macizo.

Torres

La colocación de las torres gemelas integradas en la fachada, imprime un carácter excepcional a la portada de Santa María, vinculándola nuevamente a Santa María la Redonde de Logroño y a esquemas barrocos del norte de Alemania. El conjunto, en realidad, es una composición derivada de las grandes soluciones medievales, interpretada con una temática y un espíritu plenamente barrocos. Schubert dice que las torres poseen, al contrario que el cuerpo central, una gravedad y severidad que está vinculada a toda Guipúzcoa (275).

Su característica es que sobresalen totalmente de la fachada, y se individualizan del resto de la planta, adelantándose al cuerpo

(274) Precedentes de este tipo se dan ya en las esculturas de la fachada de Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid), y en las imágenes de San Rafael en la Colegiata de Medina del Campo.

(275) OTTO SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*. (Madrid 1929) 315.

central como si lo comprimieran. Son altas y esbeltas, de sencillez majestuosa, muy lejos de producir pesantez. Al enmarcar la fachada la confieren una simetría rigurosa.

Están compuestas por tres cuerpos que disminuyen progresivamente su planta cuadrada, conservada en toda su altura, rematando en cúpulas semiesféricas. Descansa el primer cuerpo sobre un alto basamento articulado, siguiendo las pilastras que toman su base sobre él, dividido por rectángulos cajeados. Los capiteles de estos soportes son idénticos a los descritos en el interior y entre ellos se desarrolla una faja continua de surcos o incisiones, continuada en las fachadas laterales en ritmo de cuatro. A continuación el entablamento, con una cornisa de gran vuelo, crea una profunda ceja de sombra reforzada por ménsulas de aspecto obstracto, quedando reducidas en su parte baja a un placado geométrico, del que penden dos borlas. Este primer cuerpo se diferencia del siguiente por la abertura en su frente de una hornacina con pilastras a los lados y capitel de ménsula. La originalidad de estas aperturas es la disposición poligonal de su parte superior, a la que se circunscribe un frontón triangular partido. Este tipo de nichos los empleó el italiano Borromini en el segundo tercio del siglo XVII, en la parte baja de la fachada del Oratorio de San Felipe Neri en Roma, y en San Carlo alle Quattro Fontane (276), aunque en nuestro caso el trazado es más geométrico que en Roma, donde se emplean en la embocadura tramos rectos y curvos de más complicación. Su antecedente inmediato es el arco trapezoidal empleado por Miguel Angel, que se repetirá también a mediados del siglo XVII en la portada del Convento de la Concepción de Méjico. Más tarde se difundiría el semioctogonal, que evoluciona enriqueciendo su trazado hasta producir el más rico muestrario de formas en la arquitectura mejicana (277).

El siguiente cuerpo sólo presenta dos variantes: la agrupación de las hendiduras en número de tres entre los capiteles, y la colocación de ménsulas terminadas en placas recortadas bajo la cornisa.

Seguidamente en el de campanas se continúan achaflanando los

(276) ANTHONY BLUNT, *Borromini*. (Madrid 1982) 76-99.

(277) ENRIQUE MARCO DORTA, *Arte en América y Filipinas*, 128. Al mismo tiempo y como consecuencia de esta evolución del arco, las trazas de claraboyas y vanos también toman estas formas, repitiéndose en las portadas fijando un estilo muy personal.

ángulos. Cuenta con cuatro arcos de medio punto, delimitados por suaves molduras y marcadas impostas, protegidos individualmente por balaustrada de piedra artísticamente torneada. Las pilastras que encuadran cada paño de este cuerpo, un poco antes de llegar al entablamento, avanzan hacia delante en concavidad produciendo una especie de capitel muy sencillo. Bajo éstas, pebeteros llameantes se instalan sobre pedestales en forma de rollo, decorados con flores partidas. La cornisa que cierra este volumen sobre el friso con pequeñas placas, vuela multiplicando su molduración siguiendo la misma articulación del cuerpo, formando perfiles angulosos y sosteniendo una serie de jarrones de cuello y pie finísimo situados a eje de pilastras. Un casquete esférico cierra este miembro terminado por una especie de cupulín ciego, decorado con una base vegetal y superpuesto sobre dos bocelones separados por una escocia. Finalmente en una acrótera con bola, se fija una sencilla cruz de hierro fundido. El cuerpo bajo a nivel del atrio, posee entradas laterales de acceso al campanario, con escaleras helicoidales como las de la sacristía pequeña.

Enclave urbanístico

Teniendo en cuenta que la iglesia está adosada por un lado al monte y sobreelevada, dominando las estrechas callejas del primitivo núcleo de la ciudad que la rodean, se aprecia que posee tres puntos de vista o perspectivas: frontal en la entrada por la calle Mayor, tangencial llegando desde la calle 31 de Agosto y bajada principal del Castillo, y segada por la del Campanario.

Con el incendio en 1813 de este núcleo antiguo, tuvo que ser trazada de nuevo la ciudad. Desconocemos si la disposición tomada después por las calles era idéntica. El plano de 1728 de Juan de Sobreville (Plano núm. 4), donde se muestra la planta de la anterior iglesia, nos indica que la disposición de las calles era similar a pesar de la ampliación del espacio del solar. Según el plano del arquitecto de la Real Academia de San Fernando, Pedro Manuel de Ugartemendía, director de las obras de reedificación de la ciudad, la llegada al templo se hacía por calles rectas y de anchura importante, con respecto a las circundantes como en el anterior trazado. Dichas vías facilitaban el camino a quienes movidos por la devoción a la Virgen

del Coro, solían visitarla con frecuencia, yendo a parar directamente a la iglesia. A pesar de que el enclave del pórtico se hizo con el pie forzado del monte y buscando una solución práctica, se puede observar en él un cierto carácter escenográfico, considerando que la calle Mayor desde su embocadura por la plaza Vieja, enmarca perfectamente la hornacina de la portada. Siguiendo su recorrido, al llegar a la calle Iñigo Alto, toma una mayor anchura, ofreciéndonos ya la hornacina y las torres, para finalmente en la embocadura del final de ésta apreciemos totalmente la fachada. El edificio se integra en el espacio urbano perdiendo su individualidad plástica. La iglesia y la calle se enlazan en relación activa mediante la hornacina, penetrando el espacio exterior en el volumen del edificio. Por otro lado, la parte superior de la fachada avanza levemente en convexidad, de modo que se crea una interpenetración de espacio y masa típicamente barroca.

Finalmente, hemos de añadir que la arquitectura de Santa María rica y severamente religiosa, está dentro de un estilo impregnado de ambiente regional. No hay en este edificio un fuerte arcaísmo (278), sino la voluntad consciente de mantener algunas tradiciones arquitectónicas vivificadas, modificando formas conforme a un sentido propio, fundiéndose armónicamente formas anteriores con las del mismo siglo, y creándose una expresión propia a través de la asimiliación y la integración.

(278) JOSE MARIA AZCARATE, Prólogo de **El Renacimiento en Guipúzcoa**, de María Asunción Arrázola. (San Sebastián 1967) 13. En este sentido coincidimos con la interpretación que da Azcárate del proceso evolutivo del arte vasco.

11. LA IGLESIA DESPUES DE SU EDIFICACION.

ORNAMENTACION Y ACONTECIMIENTOS POSTERIORES

Ateniéndose a las notas escritas sobre la iglesia de Santa María que se conservan en la Academia de la Historia, José Peñuelas indica que en 1771 estaba la obra muy adelantada y se esperaba cerrar muy pronto las bóvedas, aunque se calculaban como necesarios más de dos años para terminar el adorno, inaugurándose en 1774 (279). Por lo tanto, a partir de este momento comenzaría la planificación de los retablos que engalanan el templo. Con el diseño de Diego de Villanueva (280) y ejecución del maestro Francisco de Azurmendi (281), se confeccionaría el del altar mayor. La Compañía de Caracas trajo con destino a la ornamentación de éste, lingotes de oro que se batieron en San Sebastián. En él está el edículo de la Virgen del Coro invocada a lo largo del tiempo de modo singular y excepcional en casos de sequía y peste.

De los mismos es el altar de San Pío V y posiblemente, el de Santa Bárbara (282), que repiten el mismo diseño aunque cambiando la temática del relieve central, dorados por Manuel de Alqui-zalete. Son obras éstas que delatan en sus arquitecturas un afán por desterrar los superfluos elementos que ornamentaban los retablos barrocos y rococós (283), y el dominio práctico que el mismo

(279) JOSE PEÑUELAS, «La Iglesia de Santa María de San Sebastián». Trabajo impreso en 1918 en los Talleres Mansor de Madrid, reeditado en BEHSS, 7 293.

(280) JOSE VARGAS PONCE, Fondo de la Real Academia de la Historia, XVI, 104-105.

(281) CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, II. Madrid 1894, 41.

(282) JOAQUIN ANTONIO CAMINO Y ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. San Sebastián 1963, 175. José Vargas Ponce, Fondo de la Real Academia de la Historia, 104-105. EUGENIO LLAGUNO y AMIROLA, *Naticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. III, Madrid 1828, 269 y 271.

(283) DIEGO DE VILLANUEVA, *Libro de diferentes Pensamientos unos Imbentados y otros Delineados por Diego de Villanueva*. Real Academia de San Fernando. (Madrid 1754).

Villanueva enseñaba a sus alumnos en la Academia (284), ofreciéndonos una lógica distribución de elementos y una composición diáfana y simétrica. Desconocemos el autor del altar de Santa Bárbara cuya presencia en el templo se debe a la devoción de los artilleros del Castillo de la Mota, de quien era patrona. El sagrario de su altar pertenece a un retablo de época anterior.

Los retablos de San Pedro, Consulado y San Antonio son de estilo barroco-rococó. El primero se le encargó a Ventura Rodríguez pero se rechazó su diseño, siendo su ejecutor Tomás de Jáuregui (285). Los otros dos fueron trazados por Francisco de Azurmendi (286), sus trazas arquitectónicas son casi idénticas. Decorados con una ornamentación adventicia de rocallas doradas, con plantas de articulación complicada, llenan el ámbito del templo con su riqueza y luz (287).

Con las trazas que realizó Ventura Rodríguez para el altar de Santa Catalina, llamado del Consulado, se construyeron en 1766 (288) los de la Soledad y Sagrado Corazón, a la derecha e izquierda del coro, por Francisco de Azurmendi (289) subvencionados por el Cabildo Parroquial y las ayudas de algunos bienhechores (290). En el primero se encuentra el Cristo del Santo Sepulcro tallado por Arizmendi (291). El dorado de éstos estuvo a cargo de Pedro y José de Ruete.

Este templo cuenta con una excelente sillería de coro de madera, llevada a cabo por Francisco Bocente y Mendía (292). En cuanto a

(284) FERNANDO CHUECA GOITIA, *Vida y obra del Arquitecto Juan de Villanueva. Estudio biográfico y artístico*. (Madrid 1949) 25.

(285) EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, III, (Madrid 1828) 118. Las imágenes fueron ejecutadas por Juan Pascual Mena, en JOAQUIN ANTONIO CAMINO ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1963) 175.

(286) CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones...*, II, 41.

(287) La imagen de San Pedro del altar de su nombre se atribuye a Felipe de Arizmendi. JOAQUIN ANTONIO CAMINO Y ORELLA, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1963) 307, y la de San Homobono del altar de San Antonio a Francisco de Azurmendi, quien traza también el retablo. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*, II. (Madrid 1894) 41.

(290) IGNACIO M. NARVARTE, «Noticias de la Parroquia de Santa María de San Sebastián», R.E.E., LXXIV, 125.

(291) PEDRO MARIA SORALUCE y ANTONIO ARZAC, «Ventura Rodríguez en San Sebastián», R.E.E., XXIV, 36.

(292) José Vargas Ponce, Fondo de la Real Academia de la Historia, 104-105.

la obra pictórica que se conserva en Santa María es poca y de calidad mediocre, reduciéndose a los lienzos que complementan el retablo mayor, ejecutados posiblemente por José Torre (293), y el de San Sebastián por Luis de Boccia en 1819 (294). El apostolado y evangelistas fueron pintados entre 1850 y 1852 por Eugenio Azcue para la sacristía (295).

La iglesia actual no tuvo las vicisitudes de la anterior construcción, aunque le tocó soportar la invasión napoleónica de 1808, durante la cual se llevaron de ella bastantes obras de valor artístico. Con el incendio de San Sebastián provocado por los ingleses en 1813 y la ocupación por éstos del recinto religioso, se convirtió la iglesia en un almacén de guerra. Al retirarse los ingleses, quedó en un estado tan lamentable que el general Miguel de Alava, fue encargado de exigir a estas tropas el pago de los desperfectos (296). Desocupada la iglesia para poderla dedicar al culto parroquial, no ocurrió lo mismo con los locales anexos, que continuaron al servicio del Estado hasta 1842. Según un documento transcrito por Narvarte, D. Andrés de Queheille, mayordomo de la parroquia, presentó a la Corporación Municipal el gasto para limpiar y dorar de nuevo el altar mayor y concluir el de Santa Bárbara.

En febrero de 1819 fue reformado el atrio a petición del Ayuntamiento, construyéndose también la escalinata de acceso a la calle Campanario, a gusto del arquitecto Ugartemendía, por Pedro Antonio de Echevarría e Ignacio Olazaguirre (297). El pavimento del templo que hoy apreciamos no es el primitivo, que fue confeccionado en madera. En 1912, cuando se hizo la reforma del piso, se encontró la división por tabiques de las fosas de enterramiento, con las sepulturas de antiguas familias donostiarra (298). En las cuentas de Procuración de Santa María, se dice lo siguiente: «en la nave late-

(293) IGNACIO M. NARVARTE, «Noticias de la Parroquia de Santa María de San Sebastián», R.E.E., LXXIV, 215.

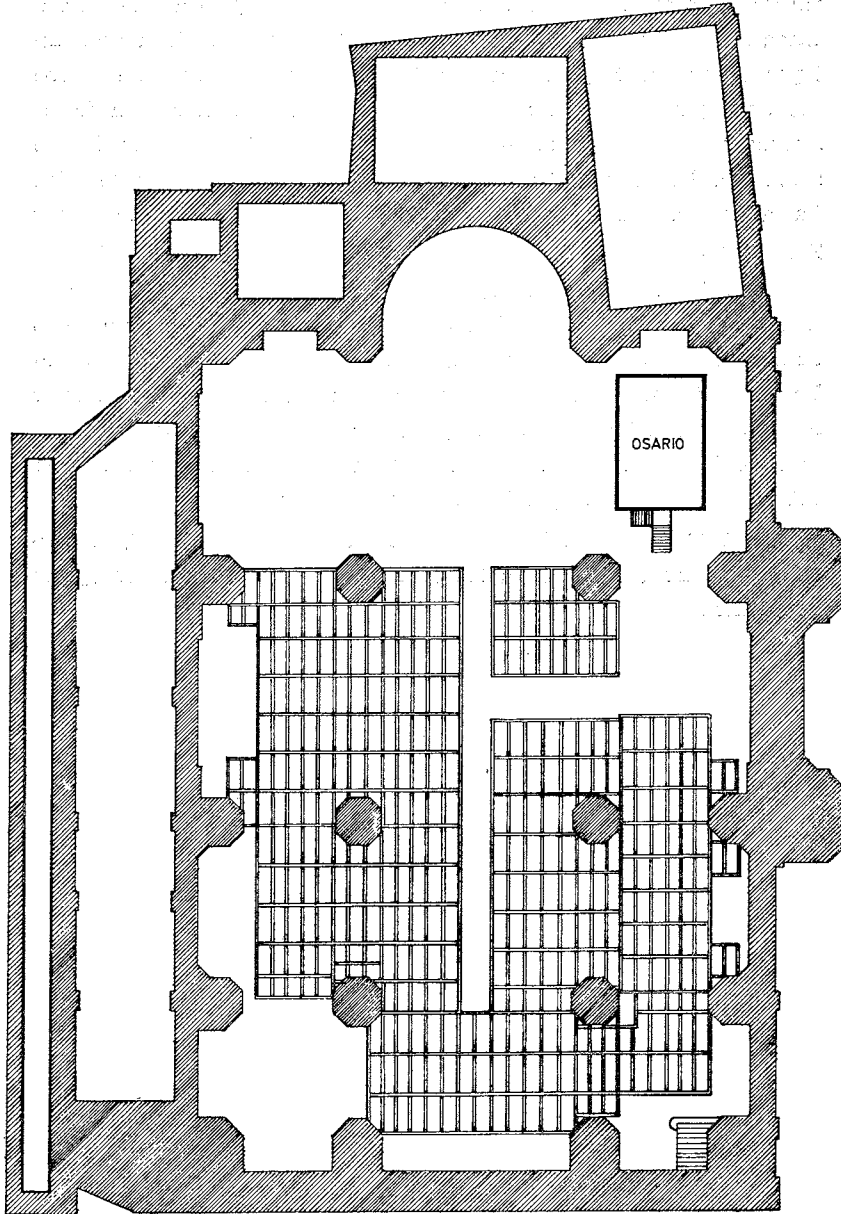
(294) *Ibidem*, 52.

(295) LUIS MURUGARREN, **Basilica de Santa María. San Sebastián. Su historia, arte y vida**. San Sebastián 1973, 43.

(296) IGNACIO M. NARVARTE, «Noticias de la Parroquia de Santa María de San Sebastián», R.E.E., LXXIV, 125-127.

(297) APSMSS., Actas de la Junta del Cabildo, 258.

(298) SERAPIO MUGICA, **Geografía General del País Vasco Navarro**, 591.



12. Planta de sepulturas de Santa María, por Cortázar

ral de la epístola encuéntrase una escalinata de piedra que da entrada a la gran cripta subterránea» (299). Respondiendo a una antigua costumbre, hoy no usual, la iglesia tenía su osario con acceso por un lugar cercano al altar de San Antonio. La distribución de los huecos sepulcrales se observa en el plano de A. Cortázar (Plano núm. 12). La ordenación de los nichos de enterramiento se hizo hacia los pies, partiendo del crucero y dejando libre el altar mayor y primer tramo, colocándose en la parte destinada a los fieles.

La balaustrada, que recoge todo el ámbito del altar mayor se inicia en los contrafuertes de la embocadura, describiendo un trazo sinuoso de curva y contracurva. Esta se colocaría el 22 de noviembre de 1914 con motivo de la consagración del donostiarra D. Javier de Irastorza Loinaz como obispo Prior de las Ordenes Militares, bajo la dirección del arquitecto Ramón Cortázar (300), para estar más acorde con la liturgia del Concilio Vaticano I.

En 1946, la iglesia fue declarada Monumento Nacional, restaurándose entre 1970-1972. En 1973, Pablo VI la elevó a la categoría de Basílica.

(299) APSMSS., Cuentas de la Procuración General, 4v.

(300) SERAPIO MUGICA, *Geografía General del País Vasco Navarro*, 591.

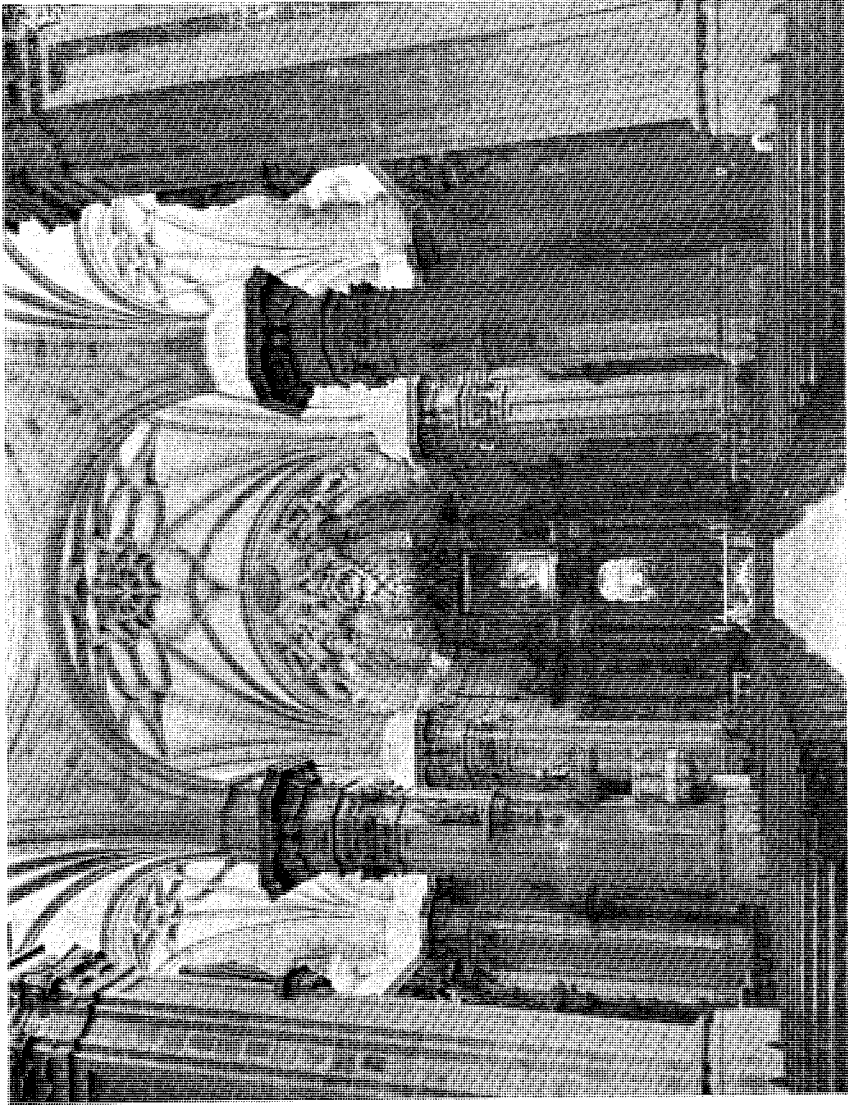
12. CRONOLOGIA DEL TEMPLO

- 1734, José de Lizardi realiza dos plantas, aprovechando la iglesia construida.
- 1739, 3 jun. Acuerdo en la Junta de Vecinos para hacer la reedificación de la iglesia.
- 7 oct. Se elige entre las dos plantas de José de Lizardi la que la reduce a una sola nave, efectuándose sus alzados y perfiles.
- 1740, 5-12 jun. José y Pedro Ignacio de Lizardi ponen en San Sebastián las condiciones y costo del proyecto, y reconocen canteras y caminos.
- 1741, José y Pedro Ignacio de Lizardi con Ignacio de Ibero hacen una nueva traza de tres naves sin aprovechar la existente. Ponen nuevas condiciones y otorgan escritura.
- 1 abr. Escritura para ejecutar la iglesia según traza de Pedro Ignacio de Lizardi.
- 19 may. Acuerdo de la Junta de Fábrica para su ejecución.
- 1742, may. Pedro Ignacio de Lizardi se traslada desde Vergara a San Sebastián para desarrollar el proyecto.
- José y Pedro Ignacio de Lizardi e Ignacio de Ibero reforman la traza que hicieron los maestros de Zaragoza, preparando sus condiciones y valorándola.
- 17 oct. Ignacio de Ibero elige la planta para la nueva iglesia y dispone los alzados con sus torres y portada, cotejando el coste de la talla de los adornos.
- 16 nov. Licencia del Obispo de Pamplona para la ejecución.
- 24 dic. Escritura con José y Pedro Ignacio de Lizardi como socios para la edificación de la iglesia con traza de Pedro Ignacio de Lizardi, derogando la anterior obligación.

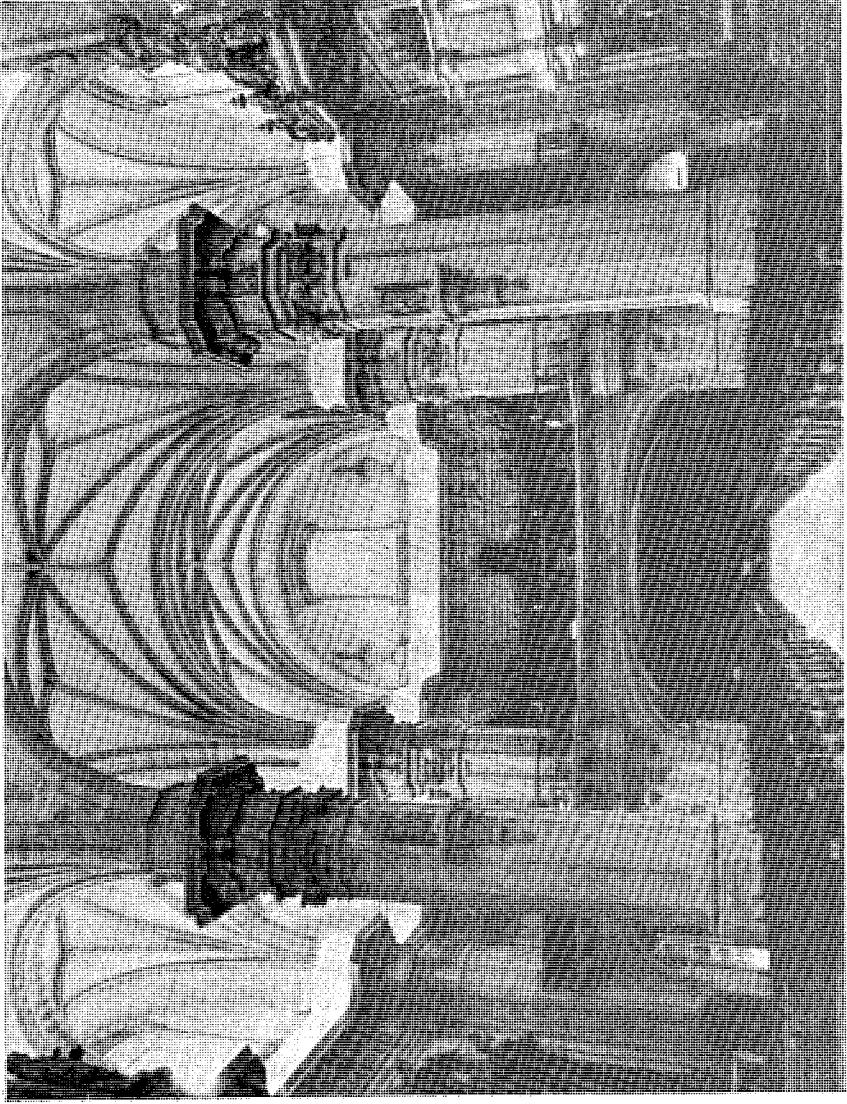
- 1743, 28 ene. Pedro Ignacio de Lizardi recibe la primera cantidad para distribuirla con los otros tres maestros.
- 22 feb. Desde Azpeitia Ignacio de Ibero hace un dictamen y define a Pedro Ignacio de Lizardi como director de la fábrica.
- 5 mar. Escritura con Pedro Ignacio de Lizardi como principal y José de Lizardi, Martín de Sarobe y Juan Bautista de Inchaurandiaga como fiadores, anulando el compromiso de 1 de abril de 1741.
- 27 abr. Se pone la primera piedra.
- 5 may. Escritura explicando con más precisión las calidades y forma con que se debe efectuar la obra, por haber surgido diferencias entre los cuatro maestros.
- 26 oct. Se reúne la Junta y se suspende la obra.
- 18 nov. Se deposita piedra en el hornabeque de la muralla de la ciudad.
- 1744, José de Lizardi asiste al señalamiento de cimientos.
- 25 jun. Se comienza a poner piedra sobre los cimientos.
- 1745, 22 may. Escritura por la que se prescinde de algunos elementos ornamentales y se efectúan cambios.
- fin ago. Se finaliza el pleito con el dueño de la casa-torre.
- 9 oct. José de Lizardi continúa su porción que tuvo que interrumpir, mientras los demás maestros han levantado la obra hasta los capiteles.
- dic. Se paga a José de Lizardi por última vez lo de los cuatro maestros, en granos de oro.
- 1746, 25 may. Por comisión de los cuatro maestros se manda llamar a Logroño a Juan Bautista Arbaiza.
- 8 jul. Nombrado por la Junta de Fábrica Ignacio de Ibero hace dictamen y medición de la obra antes de la llegada de Arbaiza.
- 15 jul. Ignacio de Ibero y Juan Bautista Arbaiza dan razón de la piedra que se halla en los talleres y de la obra da y asentada en la fábrica.

- 1746, 18 jul. Acuerdo de la Junta para que los maestros continúen la obra.
- 21 jul. Notificación a los maestros para que prosigan los trabajos.
- 5 ago. Disposición de las cuentas generales y particulares con los maestros.
- 1747, 27 abr. Se nombra a Juan de Iriarte Belaundía como perito para dividir la piedra común del hornabeque.
- 18 jul. Acuerdo para que Pedro Ignacio de Lizardi siga la obra hasta terminarla, sin ninguna modificación.
- set.-oct. Fallece Juan Bautista de Inchaureandiaga. Pedro de Recondo, administrador y tutor de los bienes de sus hijos, se responsabiliza de la continuación de la porción de éste.
- 1748, may. Se arranca piedra para arcos, bóvedas, cornisas, arquitecónica y frisos.
Comienza el pleito con la casa de Arostegui.
- 1749, 12 jul. Pedro de Recondo declina la continuación de su parte de la fábrica.
- 14 jul. Examen de la cantería y carpintería ejecutada por Juan Bautista de Inchaureandiaga y seguida por Recondo, por José de Lizardi, Juan Antonio de Elorriaga e Ignacio Larrondo.
- 1750, 26 jun. Memorial de José de Lizardi pidiendo que se le tengan en cuenta ciertos agravios de los que ha sido objeto.
- 12 jul. Peritaje de Ignacio de Ibero de la ejecución de la mitad de la iglesia y traslado en el mismo año del Santísimo.
Escasez de medios económicos, se procura limitar la extensión de la planta total, dejando sin derribar las casas de Arostegui que impiden su continuación. Se consulta a otros maestros sobre este particular, resolviendo que se siga con el primitivo modelo.

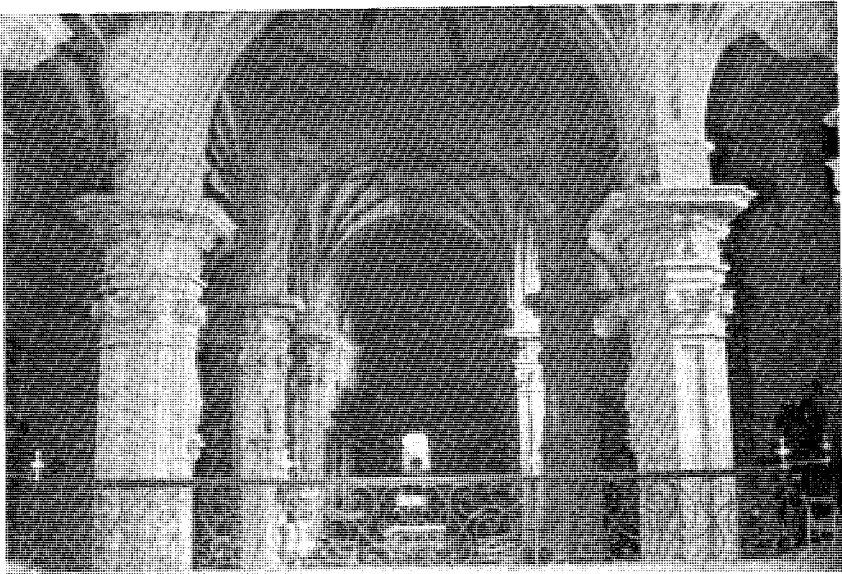
- 1750, 21 oct. Cuenta entre los tres maestros y Pedro de Recondo, sin la aceptación definitiva de éste hasta llegar a un acuerdo con Pedro Ignacio de Lizardi.
- oct.-feb. 1751. Fallece José de Lizardi.
- 20 nov. Pedro Ignacio de Lizardi otorga poderes para ausentarse a El Ferrol.
- 1751, Se intenta acortar la nave del presbiterio para ahorrar tiempo y dinero, desistiéndose por quedar prácticamente cuadrada.
- 1755, Pedro Ignacio de Lizardi da poder a Juan José de Orella para que se liquiden las cuentas con Pedro de Recondo.
- 1756, 8 abri. Declaración y evaluación de Francisco de Ibero y Santiago de Mendiola nombrados por Juan José de Orella en nombre de Pedro Ignacio de Lizardi y por Pedro de Recondo, sobre los materiales que Pedro Ignacio embargó a Inchaureandiaga.
- 31 ago. Facultad real para que D. Bernardo de Arostegui permute las casas de su mayorazgo.
- 25 oct. Escritura de permuta de las casas de Arostegui con otras del ayuntamiento.
- 1757, 11 mar. Francisco de Ibero corre ya a cargo de la fábrica de la iglesia.
- 1764 Se concluye la iglesia.
- 1768 Con diseño de Ventura Rodríguez se construyen los altares de la Soledad y Sagrado Corazón.
- 1774 Inauguración oficial.
- 1813 Incendio de San Sebastián.
- 1819 Luis de Boccia pinta el cuadro de San Sebastián en el retablo mayor.



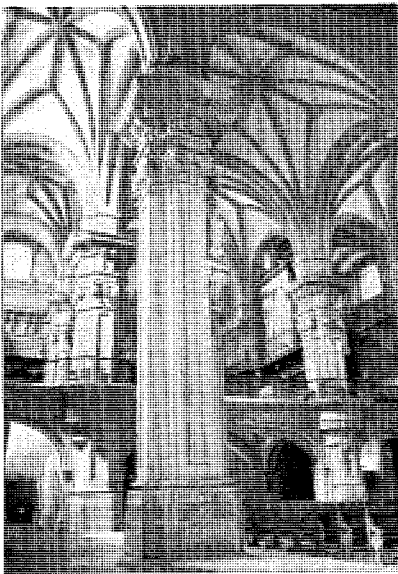
1. Vista interior desde los pies



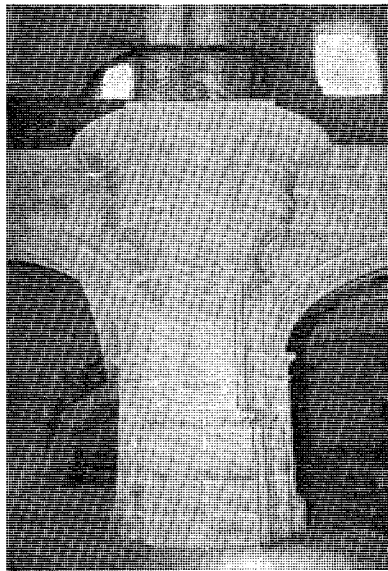
2. Vista interior desde el presbiterio



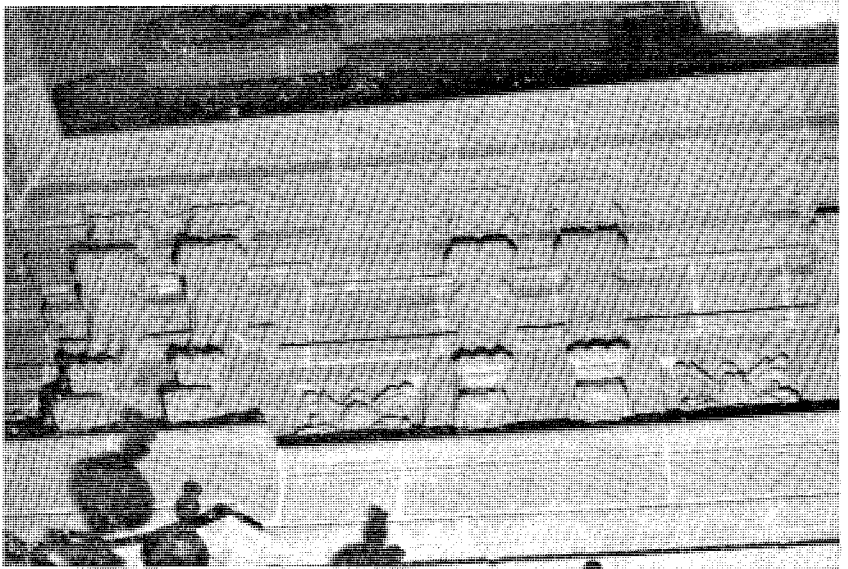
3. Vista desde el coro



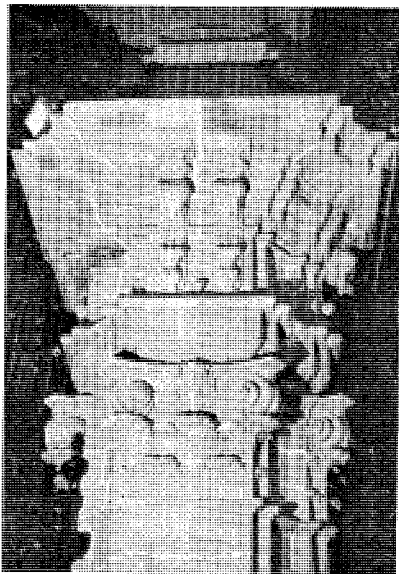
4. Vista del coro desde la nave lateral



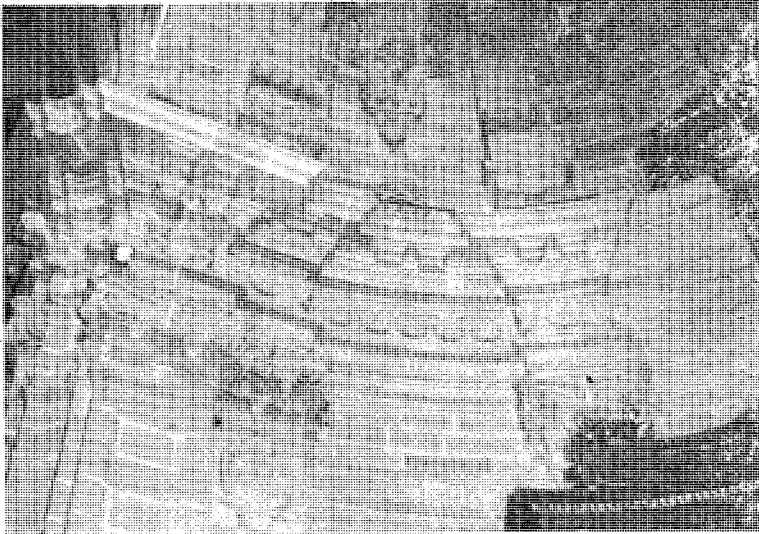
5. Machón del coro



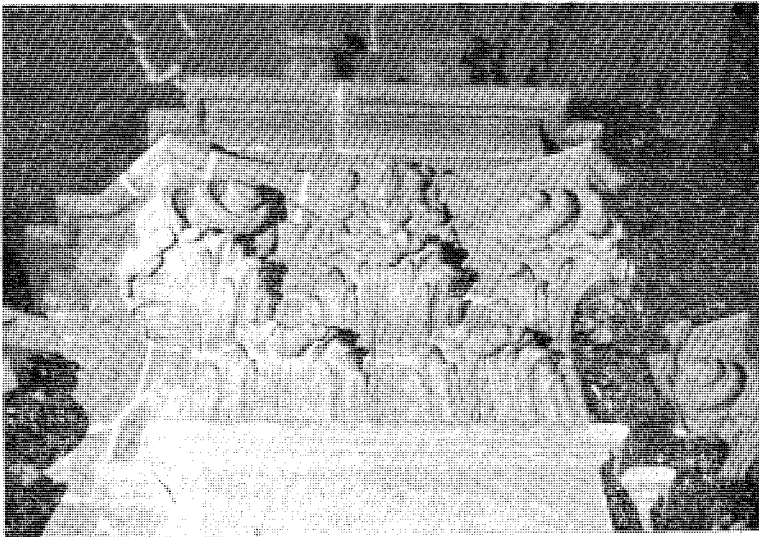
6. Detalle del entablamento general



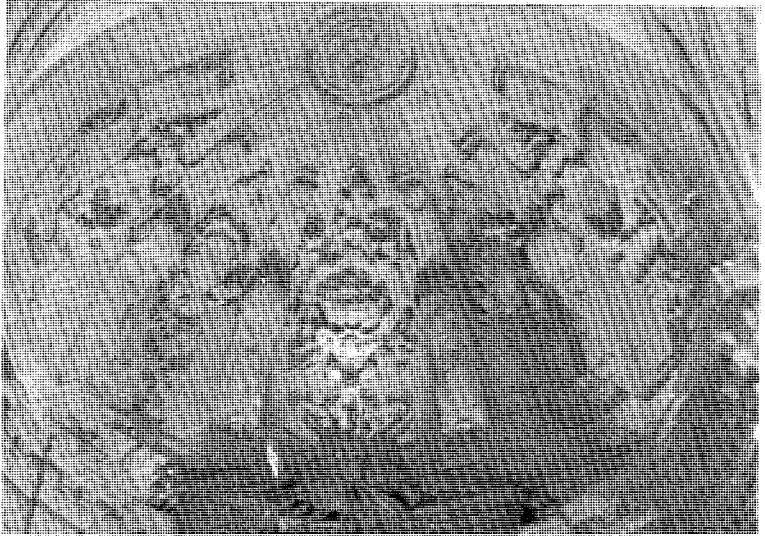
7. Parte superior de un pilar



8. Detalle del entablamento del presbiterio



9. Capitel de un pilar



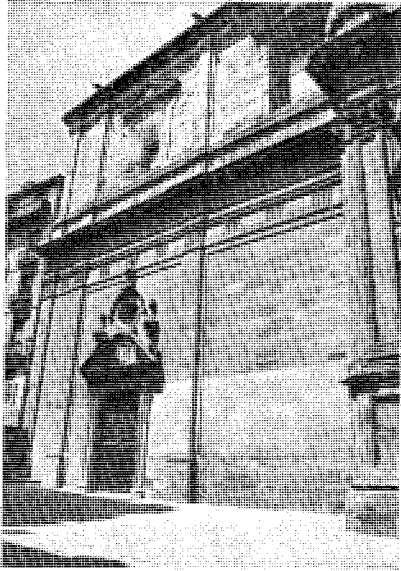
10. Bóveda del presbiterio



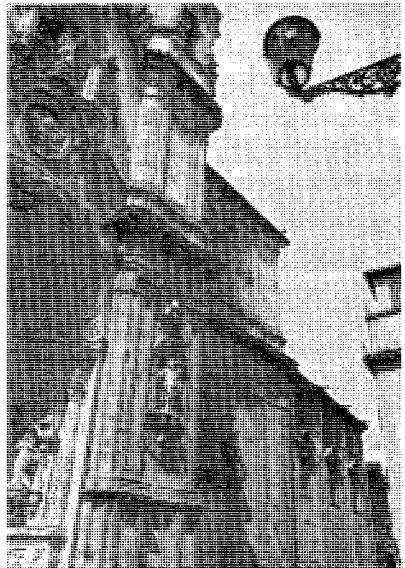
11. Jarrón decorativo



12. Portada principal



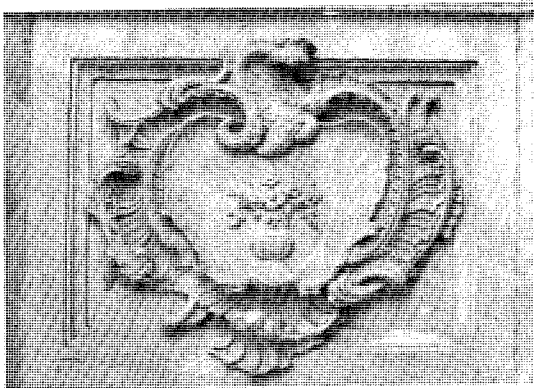
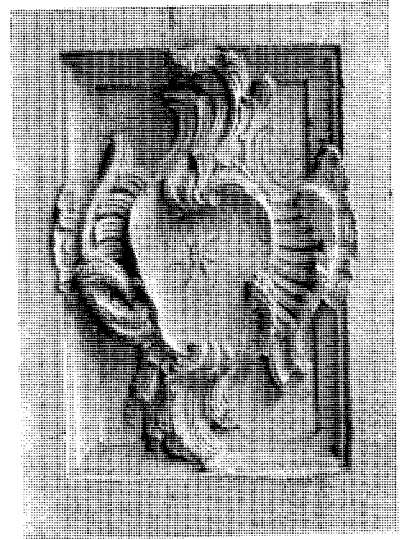
13. Detalle del lateral izquierdo de la fachada



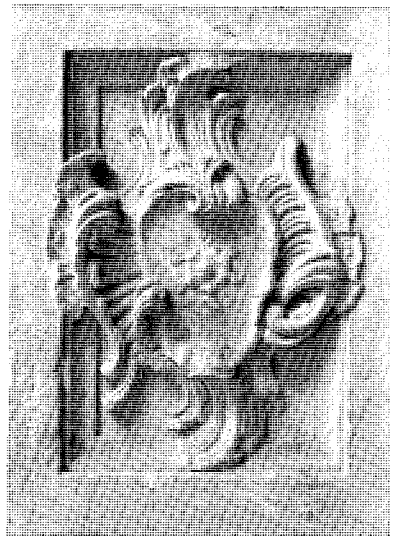
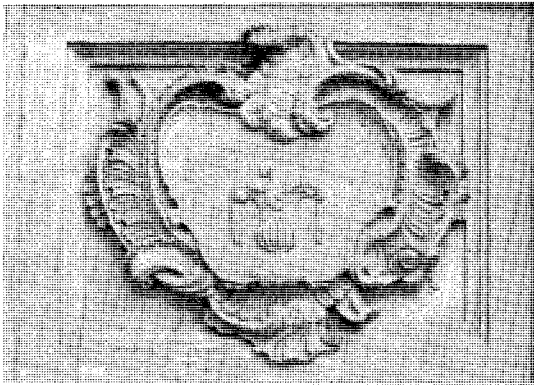
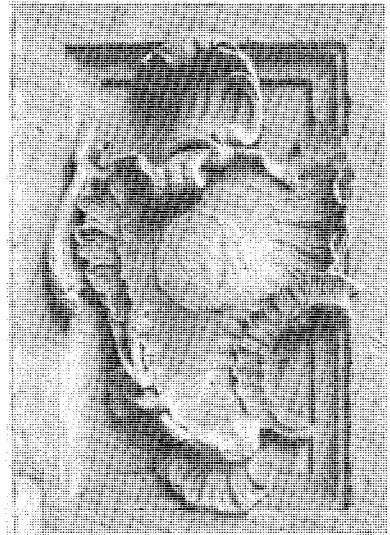
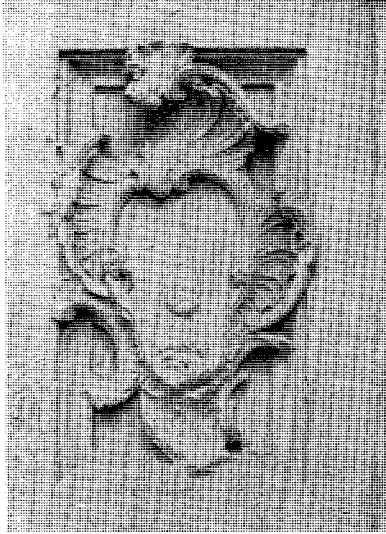
14. Detalle del lateral derecho de la fachada



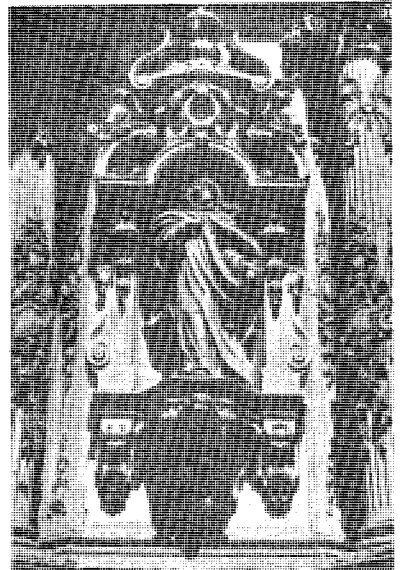
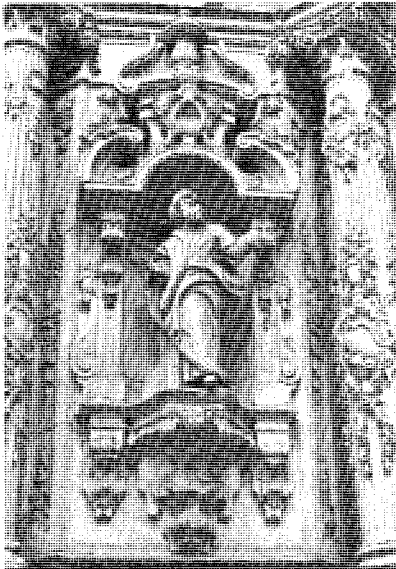
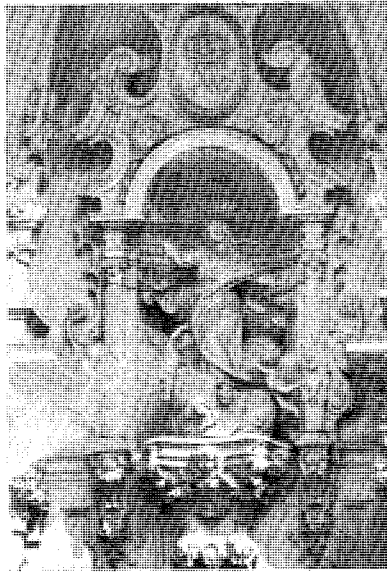
15. Hornacina de la portada



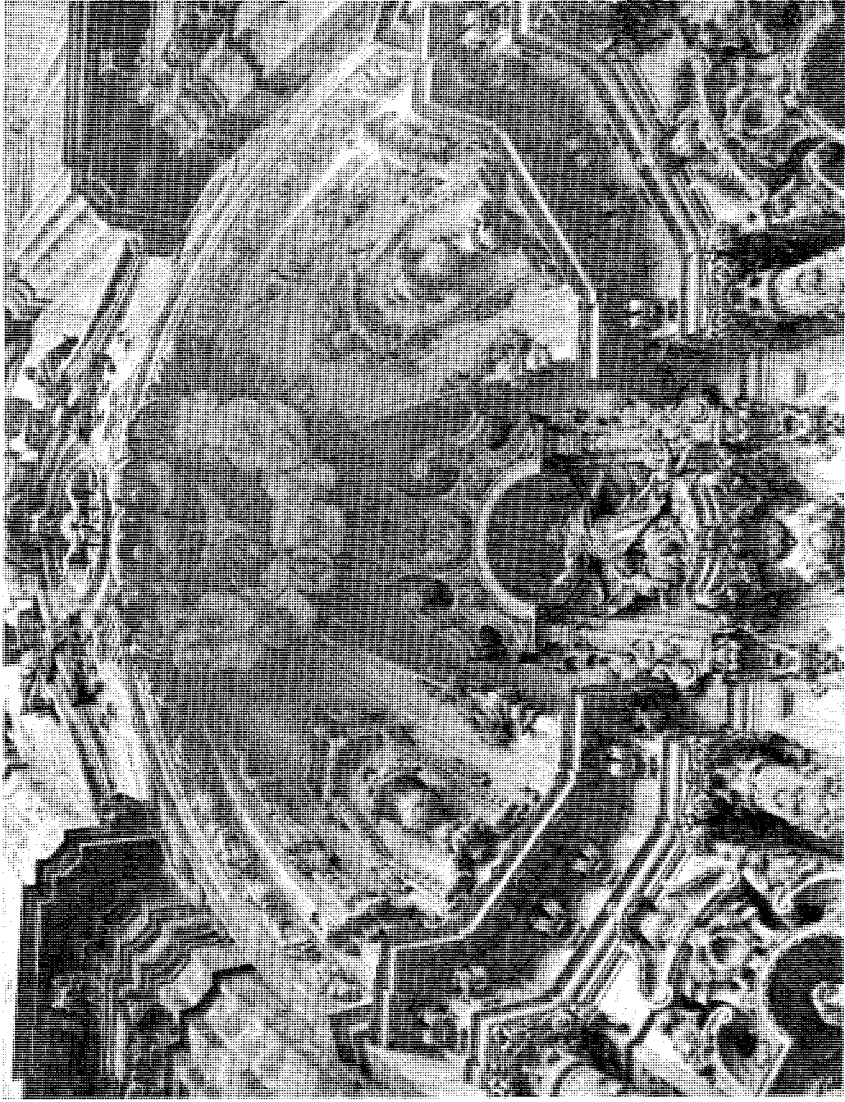
16. Cartelas del cuerpo basamental de la gran hornacina de la portada



17. Cartelas del cuerpo basamental de la gran hornacina de la portada



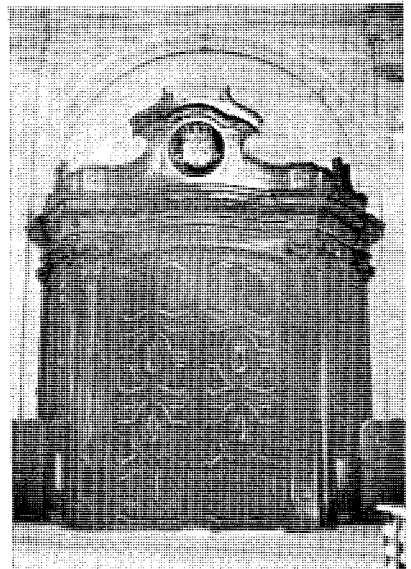
18. Hornacinas de la portada



19. Bóveda de la hornacina de la portada



20. Puerta principal, vista exterior



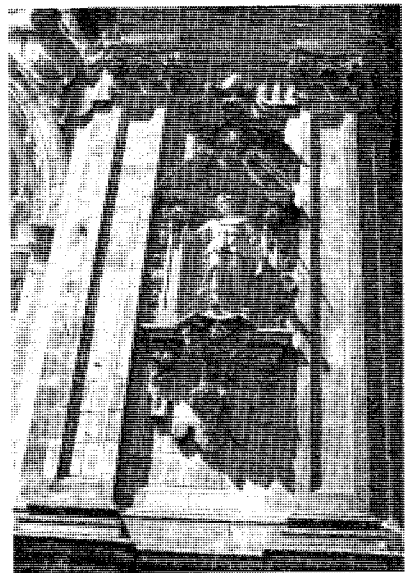
21. Puerta principal, vista interior



22. Cuerpo superior y de campanas de la portada



Cuerpo izquierdo



Cuerpo derecho

23. Primeros cuerpos de las torres gemelas

13. APENDICE DOCUMENTAL

Dictamen dado en Azpeitia por Ignacio de Ibero para la construcción de la iglesia de Santa María de San Sebastián. Azpeitia 22 de Febrero de 1743

Ignacio de Ibero maestro de obras del Real Colegio de Loyola digo en orden al convenio hecho entre los maestros constructores para la ejecución de la nueva fábrica de Santa María de la ciudad de San Sebastián y es que por Pedro Ignacio de Lizardi como uno de los maestros constituidos se había de dirigir, y se dirija por sí mismo toda la ejecución de dicha obra en sus disposiciones y medidas según la planta y alzado que están dispuestos para el efecto, y que el dicho Pedro Ignacio se obliga a dar a cada uno de los otros maestros para la ejecución de sus porciones que están repartidas según consta en esta escritura de convenio, su planta y perfiles correspondientes a cada uno para sus porciones, por demostración de línea como también el señalar las plantillas necesarias para los talleres según correspondiere y le tocara a cada uno, dando para este efecto al dicho Pedro Ignacio las tablas para dichas plantillas labradas y acepilladas, y que después de señaladas así haya de recortar cada uno a su costa quedando siempre los padrones de dichas plantillas en poder del expresado Pedro Ignacio para que en todo tiempo se puede reconocer las otras plantillas, y en caso de no corresponder volver de nuevo a retocar con dichos padrones, además que el referido Pedro Ignacio haya de dar a cada uno por escrito las medidas de las piezas, así de lo largo como de lo alto que han de llevar, y que cantidad de piezas principales necesita cada uno como son cornisas, cartelas y capiteles; como también el delinear las monteas de los arcos que a cada uno correspondiere en su porción sin que tenga ni se comprenda otra obligación en dicho Pedro Ignacio sino lo que va dicho arriba, y para este su trabajo soy de sentir se le gratifique al expresado Pedro Ignacio por cada uno de los otros tres maestros a quinientos R. de vellón en cada un año hasta la conclusión de toda la dicha obra; este es mi sentir y firmé en la villa de Azpeitia a veinte y dos de Febrero.

(ACG, Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, cuarta pieza).

Copia compulsada de la escritura, condiciones y elección de planta para la ejecución de la iglesia de Santa María de San Sebastián, bajo la traza de Pedro Ignacio de Lizardi y el alzado de Ignacio de Ibero.

San Sebastián 5 de Marzo de 1743

En la M. N. y M. L. ciudad de San Sebastián a cinco de Marzo de mil setecientos y cuarenta y tres, ante mi Domingo Tomás Artusa escribano de S. M. público del número y vecino de ella, y testigos infraescritos parecieron los señores D. Juan José de Ipinza, vicario de la parroquia de Santa María de esta ciudad, y juez oficial foráneo del arciprestazgo mayor de esta provincia, D. Pedro Manuel de Echeverría, vicario que fue de la dicha parroquia, y beneficiado de ella, y la de San Vicente de esta ciudad, D. José Mújica y D. Juan Ignacio de Otaegui, D. José Manuel de Jaureguiondo, D. Fernando de Ansorena Garaioa, D. José de Lopeña, D. Juan Antonio Claesens y D. José Ayerdi directores de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, mediante nombramiento hecho por esta ciudad los días tres de Julio del año pasado de mil setecientos, y treinta y nueve, y diez y nueve de Mayo del mil setecientos y cuarenta, el primero con junta, y acuerdo uniforme de sus vecinos especiales; de una parte; y de la otra Pedro Ignacio de Lizardi, maestro arquitecto vecino de la villa de Azpeitia principal, José de Lizardi su padre; así bien vecino de dicha villa, Juan Bautista de Insaurandíaga, y Martín de Sarobe vecinos de esta ciudad, maestros canteros como sus fiadores haciendo estos tres últimos de caso ajeno propio suyo sin que con el expresado Pedro Ignacio principal ni sus bienes sea necesario hacer excursión ni otra diligencia alguna en lo que en esta escritura se contendrá, aunque de derecho se requiera cuyo beneficio y las auténticas que tratan de este caso expresamente las renuncian en forma; y dijeron que por escritura otorgada el día primero de Abril del año pasado de mil setecientos y cuarenta y uno por testimonio del infraescrito escribano están obligados, a la fábrica, y reedificación de la iglesia parroquial de Santa María de esta ciudad según la traza que dió el dicho Pedro Ignacio, y condiciones en ella estipuladas; y ahora por común acuerdo de los señores constituyentes hecha nueva traza arte y pitipí con su explicación para la referida fábrica, y su sólida reedificación, la que para mayor acierto fue por el mismo acuerdo, y deliberación vista, y reconocida, como singular en este arte por Ignacio de Ibero así bien maestro arquitecto, y de la obra del Real Colegio de San Ignacio de Loyola, y declarada por buena y de mejor calidad según la proporción del paraje; y terreno para la subsistencia lustre, y suntuosidad de la fábrica de dicha iglesia, que la primera que se tuvo por

tal, y por esta circunstancia, y consideración de que aquella se otorgó sin las licencias precisas y necesarias para su indubitable cumplimiento han conseguido estos señores constituyentes amplísimas del Ilte. señor D. José de Apezteguia prior dignidad de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona, y gobernador de este Obispado por el Ilmo. señor D. Gaspar de Miranda, y Argaiz obispo de este obispado el día diez y seis de Noviembre del vencido año de mil setecientos y cincuenta y dos refrendadas por Juan Antonio Mañeru vicesecretario que por ser para diferentes fines dichos señores nombrados me exhibieron a mí el escribano y doy fe de ser bastante para lo que de iuso se dirá y de haberles restituido para usar de ellas, y teniendo muy presentes las deliberaciones de estos señores constituyentes de varias juntas que con su celo, y aplicación tan debido se han esmerado al mayor lustre que requiere igual confianza, y la fábrica de dicha iglesia, y los motivos que se llevan expuestos en la enunciada escritura por subsistir algunos, para el efecto, se hallan los otorgantes de acuerdo y conformes cada uno de la parte que les incumbe en desistirse, y apartarse de la obligación contraída en dicha escritura y dar como dan en cuanto a ella por rota y cancelada y de ningún valor y efecto para que no lleve ni tenga fuerza en ningún tiempo en juicio ni fuera de él dejando dichos acuerdos protocolizados en dicha escritura en su fuerza y vigor por no duplicar en ésta, y en que haya de levantar la fábrica de dicha iglesia parroquial de Santa María, conforme a la referida, traza, arte, y pitipí, y concluida según ella entregan con toda perfección, y en la forma precio plazos y circunstancias de papel de conformidad dispuesto y firmado por los otorgantes que se incorpora, y su tenor es como sigue:

Capitulaciones y condiciones que se deberán observar en la nueva tercera reedificación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora Santa María de esta M. N. y M. L. ciudad de San Sebastián en que han convenido los señores que componen la junta para la nueva fábrica los caballeros nombrados por esta dicha ciudad, por sus acuerdos de tres de Julio de mil setecientos y treinta y nueve, y diez y nueve de Mayo de mil setecientos y cuarenta y uno que son el señor D. Juan José de Ipenza vicario perpetuo de la dicha parroquia, y juez oficial foráneo del arciprestazgo mayor de esta provincia D. Pedro Manuel de Echeverría vicario que fue de la dicha parroquia y al presente tenedor de los efectos destinados para la referida fábrica, y su pagador; D. José de Mújica, y D. Juan Ignacio de Otaegui, regidores añales, D. José Manuel de Jaureguiondo mayordomo de la dicha parroquia y D. Fernando de Ansorena Garayoa, D. José de Lopeola, D. Juan Antonio Claesens, y D. José de Ayerdi directores de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, con Pedro Ignacio de Lizardi maestró arquitecto vecino de Azpeitia como prin-

cipal, y sus fiadores José de Lizardi su padre, Juan Bautista de Insaaurandiaga y Martín de Sarobe vecinos de esta dicha ciudad con quien han convenido dichos señores para que se otorgue nueva escritura de capitulaciones para dicha fábrica, quedando anulada, y de ningún efecto la que se otorgó entre los señores caballeros nombrados, y los expresados cuatro maestros, el día primero de Abril de mil setecientos, y cuarenta y uno, ante Domingo Tomás de Artusa escribano numeral de esta dicha ciudad, así por la muy diferente traza, que nuevamente ha sacado de orden de dichos señores el otorgante (a que debe seguir para su nueva fábrica, por haber sido examinada por la misma orden por Ignacio de Ibero maestro arquitecto de la obra del Real colegio de San Ignacio de Loyola con sus alzados, y perfiles que quedan firmados) como por haberse otorgado aquella sin las licencias debidas del señor Ordinario de Pamplona, y habiéndolas obtenido y expedido las necesarias para el efecto en diez y seis de Noviembre próximo pasado de este presente año de mil setecientos y cuarenta y dos el Ilmo. señor D. José de Azpetegui prior dignidad de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona y gobernador de este Obispado por el Ilmo. señor D. Gaspar de Miranda, y Argaiz obispo de este obispado refrendadas por Juan Antonio de Mañeru vicesecretario en virtud de ellas, y las facultades concedidas por los dos expresados acuerdos de esta ciudad a los referidos caballeros nombrados, después de varias veces, que se han juntado a tratar, y conferir para la resolución de dicha fábrica, y su mejor y más suntuosa ejecución, convinieron con el dicho Pedro Ignacio de Lizardi como principal y como sus fiadores José de Lizardi su padre, Juan Bautista de Insaaurandiaga, y Martín de Sarobe en las capitulaciones condiciones, y precios que siguen:

Primeramente se advierte, y se asienta por capitulación que el dicho Pedro Ignacio de Lizardi haya de dirigir toda la obra de dicha iglesia, en sus medidas y disposiciones que convenga según la traza sacada y firmada con sus perfiles dispuestos para la ejecución de dicha obra en que quedan convenidas por particulares capitulaciones en que han expuesto cuando se les ha ofrecido, reduciéndolas a escritura pública.

Iten convinieron dichos señores de la Junta, que la ejecución de dicha obra, sea y se entienda a iguales partes; es a saber que divida dicha obra, por medio de la nave mayor, o, principal de ella, hasta dar con la sacristía, incluso los tres machones exentos, que caen a la fachada principal, y dicha fachada con su portada, torres y demás que demuestra la traza, hasta dar con dicha sacristía, incluso todo lo correspondiente a dicha mitad, y sea su ejecución al cuidado y cuenta de los dichos José y Pedro Ignacio de Lizardi, siendo del cargo del dicho José la ejecución desde la esquina que confina con la calle, que pasa al convento de Santa Teresa hasta

la mitad, o, línea que corta al media de dicha nave principal, y desde esta esquina a la parte de la fachada, hasta el machón del coro, incluso dicho machón; y desde este paraje hasta donde al presente se ejecutare, la porción que permitiere la pared de división, haya que ejecutar al expresado Pedro Ignacio con la porción de las torres, y portada principal según permitiere al terreno.

Iten convinieron que Juan Bautista de Insaurandiaga, y Martín de Sarobe ejecutasen la otra mitad empezando desde la mitad de la nave principal hasta dar con la sacristía con excepción del claustro de Santa María el dicho Insaurandiaga desde dicho medio hasta la esquina, y desde la esquina de la calle de Santa Teresa que confina con dicho claustro que mira a la montaña del castillo hasta acabar con el machón exento del coro y desde este paraje hacia la sacristía vieja, hasta donde permitiere el terreno, se obliga dicho Martín de Sarobe a su ejecución, incluso al machón exento, que le corresponde de su porción con todo lo demás que a ella corresponde, o, pertenece, entendiéndose en dicho recíproco convenio, que han hecho entre sí, que a cada uno de los cuatro se le deberá abonar aquellos mismos precios que constarán en las capitulaciones arregladas por Ignacio de Ibero, que seguirán a éstas:

Sigue la razón dispuesta, y acordada de la calidad de piedra sillar atrinchantada, y a picón que deberá llevar dicha obra, y en qué parajes deberá hacerse de mampostería.

Primeramente toda la fachada de la iglesia, que mira a la calle Mayor, y calle de la Trinidad, deberán trabajar de piedra atrinchantada de Igueldo, y de la Ulia siendo de buena calidad, inclusa su portada, y torres por lo exterior, y lo mismo la sacristía en lo que mira a la calle de la Trinidad con su antesacristía, pero a picón bien trabajada, lo interior de las dichas dos torres: de suerte que la torre donde se pusiere el reloj, deberá ser cuadrado sin caracol por lo interior, para que bajen las pesas del reloj, pero la segunda torre, llevará su caracol de piedra con su columna del centro escodadas las gradas, y a picón lo demás de su interior y también será a picón todo lo interior y exterior del caracol que se ha de hacer a la espalda de la antesacristía para la comunicación de los cuartos que se harán sobre la sacristía y antesacristía.

Iten todo el costado exterior de lienzo, que mirare al castillo ha de ser a picón bien trabajada, siendo sus pilastras atrinchantadas, y todo el interior de Santa Marta a picón como también el lienzo exterior, o, espalda detrás del coro, que mira al camino del convento de Santa Teresa, hasta la cornisa de su coronación y en esta misma conformidad de piedra a picón lo exterior de la antesacristía de la parte del colegio y también lo exterior de la dicha

sacristía que mirare al refectorio del dicho colegio, poniendo sobre los tejados de Santa Marta sacristía, y antesacristías en todo lo que arrimaren a las paredes principales de dicha iglesia, un talud para reparo de las aguas.

Iten se deberán ejecutar de mampostería por la parte interior la sacristía y sus dos antesacristías a excepción, de puertas y ventanas, que han de ser de piedra atrinchantada y la pared vecinal de la casa del corregidor y sacristía, ha de ser de mampostería hasta el techo de dicha casa, y desde él, hasta la cornisadura, de dicha sacristía de piedra sillar a picón.

Iten deberá ser de mampostería la pared que cubriere el retablo que hará cara a la sacristía, haciendo dentro de ella en buen orden, y simetría algunos armarios, que sin que ocupen la cajonería sirvan para guardar muchas alhajas de plata ejecutándose dichos armarios con curiosidad, de piedra atrinchantada.

Iten todos los vacíos, que demuestra la traza por lo interior de la iglesia entre machones para los altares, se trabajarán de mampostería, desde lo alto, o, nivel del zócalo de dichos machones, hasta dar con el arco que demuestran dichos vacíos, con advertencia que hasta el nivel del dicho zócalo, ha de llevar por todo alrededor de dicha iglesia piedra labrada atrinchantada, menos lo que ocupan las mesas de altares, que se harán a su tiempo de piedra a picón.

Iten toda la cornisadura, que corona la dicha iglesia por los cuatro lados en el techo, deberá ser de piedra atrinchantada con su canal para recibir y despedir las aguas.

Y se advierte que el modo de medir la piedra labrada, así lisa, como la que llevare moldura, se deberá entender superficialmente conforme hasta aquí se ha practicado en este país, y se practica presentemente, entendiendo, que la vara superficial es de tres pies superficiales de longitud, y un pie de latitud, y dicha vara, se entienda la que al presente tiene esta provincia.

Condiciones capituladas entre los señores nombrados y Pedro Ignacio de Lizardi y sus fiadores.

1. Primeramente que la fábrica de dicha iglesia haya de dar las canteras, que se hallaren en la jurisdicción de la población de Igueldo francas, y libres, para sacar piedra necesaria para la dicha obra nueva, aunque sea en jurisdicción de particulares, siendo de buena calidad dicha piedra, que deberá ser reconocida a satisfacción de dichos señores siempre que gustaren y rehusarla, no siendo de buena calidad, y se le concede permiso para que saque también la piedra sillar de las canteras de la Uña siendo de igual satisfacción y color que la de Igueldo en que deberá poner especial cuidado para evitar el menos lucimiento que habría, singularmente

en la portada, y la fachada; y así mismo desde dichas canteras hasta la obra libre, y corrientes los caminos necesarios para la conducción como también la composición de los caminos, cuando estuvieren intratables, y desde el hornabeque, y talleres, donde se trabaja la piedra, libertad en las puertas de la ciudad, y sus calles para conducir dicha piedra labrada.

2. Iten deberá poner la fábrica al pie de la obra a su costa toda la piedra de mampostería que necesitare, así para la dicha iglesia como para ejecutar la pared de división que se deberá hacer luego que se acabare la pared de la iglesia que mira a la montaña del castillo, que se va a principiar desde luego, y sacar los cimientos de los machones interiores de la porción citada, hasta dicha pared de división como también el mortero que necesita toda la dicha fábrica puesto al pie de la obra, donde cómodamente permitiere la situación, y terreno que hubiere desocupado, hecho un mes antes, y que sea de cuenta del ejecutante el disponer dicho mortero para su uso en dicha obra al pie de ella.

3. Iten se dará libertad en las fuentes, y pozos, sin que pague cosa alguna, para valerse del agua necesaria para dicha obra siendo del cargo del ejecutante su conducción a la obra.

4. Iten se abrirán y llenarán a cuenta de la fábrica todos los cimientos hasta el plan, o, piso de dicha iglesia con su losa de elección encima de dichos cimientos, para que en todo tiempo sea conocido, por donde se dió principio por el ejecutante para su medición desde encima de la losa para arriba.

5. Iten será de la obligación del ejecutante la demolición de toda la iglesia presente con todo su accesorio de Santa Marta primera y segunda sacristía, portada, coro, y el salón donde está el monumento y el de sobre la sacristía desde los tejados inclusive, hasta el piso de la iglesia haciendo dicho desmonte con el posible debido cuidado para que se aproveche la fábrica de todo el material de piedra sillar que deberá el ejecutante apartarla y arrimarla, separando de toda la mampostería, siendo del cargo de la fábrica solamente la conducción del escombro, que hubiere de todo el desmonte de dicha presente iglesia, y del maderamen, y tablazón, rípia, y teja, a donde gustaren los señores nombrados y del cargo del dicho ejecutante el amontonar a un lado el despojo, que cayere de la obra nueva, y se espera de su equidad, hará conducir dicho despojo a su cuenta a dónde se ordenare. Y para la ejecución de lo referido, será del cargo del ejecutante, y de su cuenta el poner toda la madera y tablazón necesaria, y hacer los andamios, cimbrías apuntalamientos, con toda la clavazón, que convenga para dicho desmonte, que se

deberá hacer primero hasta la pared de división, empezando desde el convento de Santa Teresa y después el resto que faltare con la portada nueva inclusive, y lo mismo para la ejecución de toda la nueva fábrica, y que para cumplimiento de todo lo referido, se le darán y pagarán por la dicha fábrica setenta y seis mil y veinte y seis reales de vellón, en que evaluó Ignacio de Ibero los materiales necesarios de madera, tablazón y clavazón para la ejecución del desmonte y nueva fábrica, según la última traza, en que se deberá ejecutar, con condición que concluidas todas las dichas obras de cantería de dicha iglesia, todo el maderamen y clavazón, digo tablazón, que quedare de provecho tomará la fábrica por su cuenta pagando su importe a examen de peritos.

6. Iten que además de los siete mil pesos de a ocho reales de plata de a diez y seis cuartos que tienen recibidos los cuatro maestros por mano de dos Pedro Manuel de Echeverría tenedor de los efectos de dicha nueva fábrica para aprontar materiales se entregarán luego que se otorgue la escritura al dicho Pedro Ignacio de Lizardi otros cinco mil pesos y que en adelante se le entregará también lo que pareciere conveniente a dichos caballeros de la Junta con recibo solamente del dicho Pedro Ignacio de Lizardi a quien deberán acudir sus tres fiadores, y con quien llevará su cuenta el dicho Echeverría que entregará conforme se le ordenare por dichos señores de la Junta, sea verbalmente, o, por escrito.

7. Iten que el dicho Pedro Ignacio de Lizardi y sus fiadores se obligan a ejecutar dicha obra con toda perfección arreglándose a la dicha traza última citada, con todos sus alzados y perfiles condiciones expresadas, y precios que se dirán, a saber la mitad de la iglesia hasta la pared, de división en cuatro años siguientes al otorgamiento de la escritura que cumplirán a fines de Diciembre del año venidero de mil setecientos y cuarenta y seis, de manera, que para este tiempo, se le pueda echar el techo, de suerte que pueda servir para los divinos oficios y la otra mitad, hasta fin de Diciembre de mil setecientos y cuarenta y nueve, pero con exclusión del coro, su escaleda sacristía sus dos antesacristías, caracol para subir a los salones que se han de ejecutar sobre ellas; pero de suerte que hecha la otra mitad con su fachada y portada se le pueda echar el techo a toda la iglesia para el término referido de fin de Diciembre del referido año de mil setecientos y cuarenta y nueve, para que logre este piadoso y devoto pueblo el consuelo de verla colocada en su nueva iglesia a nuestra señora del Coro, y los interesados de la Real Compañía Guipuzcoana la gloria de su celo y profusiones piadosas, con que han mostrado su más tierna y devota gratitud a la visible experimentada protección de María Santísima en cuyo ob-

seguio se esmeran agradecidos en repetidos anuales cultos que consagran.

8. Iten que durante dicha fábrica de la referida iglesia y todo lo accesorio de ella, como son Santa Marta, sacristía, sus dos ante-sacristías, coro, su escalera con la portada, no puedan encargarse de obra alguna, así el dicho Pedro Ignacio de Lizardi principal ni sus fiadores, por si ni en cabeza de otro dentro, ni fuera de esta ciudad y que si lo contrario se justificare haya de pagar a la fábrica el dicho Pedro Ignacio quinientos escudos de a quince reales de vellón a cuenta de cualquiera de los cuatro que contravinieren a esta condición, y que asegura todas las referidas obras que hiciere, año y día que empezarán desde el día de la entrega, corriendo por su cuenta y riesgo cualesquiera vicios, o, otro daño que provinieren por defecto suyo.

9. Iten que concluida toda la fábrica de dicha iglesia haya de ser reconocida y vista por peritos de la satisfacción de los señores de la junta y de dichos maestros para que declare si está ejecutada según arte y conforme la traza firmada, y siempre que dichos señores gustaren nombrar inteligente para la inspección de lo que trabajaren, y de la calidad de piedra que metieren en la obra, y demás circunstancias, lo podrán hacer a su satisfacción.

10. Iten expresa condición, que en cualquiera duda o, reparo que ocurriere en la prosecución de dicha fábrica sobre cualquiera de las condiciones referidas, y las que adelante se dirán en la distribución de precios, se pasará por lo que dijere Ignacio de Ibero maestro arquitecto, y en su falta los peritos que nombraren dichos señores de la Junta y ejecutante y en caso de discordia, puedan ambos nombrar otro tercero con comunicación de los dichos señores de la junta que decida sobre lo que ocurriere, sin que las partes puedan apelar a ningún tribunal eclesiástico ni secular.

Relación y ajuste de precios, dispuesta de conformidad de ambas partes por Ignacio de Ibero para la ejecución de la nueva iglesia conforme la traza última:

11. Primeramente que la manufactura, y desmante su tiempo de la pared de mampostería, que se ha de hacer en medio de la iglesia para división de ella, se pagará al ejecutante por la dicha fábrica a veinte R. V. por cada estado de noventa y ocho pies cúbicos siendo del cargo de la fábrica el poner al pie de la obra toda la piedra, y mortero hecho un mes antes, y del cargo del ejecutante el desmontar dicha pared de división a su tiempo.

12. Iten que el dicho ejecutante haya de sacar toda la piedra

necesaria para labrar y conducirla y asentar en la obra con la debida perfección conforme demuestra dicha planta nueva, sus alzados y perfiles; es a saber la piedra sillar lisa, y atrinchantada por ocho R. y cuartillo de vellón y la de a picón a siete reales de V. cada vara, entendiéndose su medida superficialmente paramento visto, de tres pies de largo, y un pie de alto, y de lecho que se entenderá cada vara en este género y en todas las demás partidas que hablare de varas, advirtiéndose, que aunque dicho Ibero no expuso el precio de la piedra a picón, se ha convenido con el dicho ejecutante, al de los siete reales de vellón que va referido.

13. Iten cada vara de gradas lisas, que necesitaren en las escaleras a ocho reales por vara con inclusión de sus mesas, y rellanos.

14. Iten cada vara de gradas, que llevaren sin bocel, y fieles a ocho reales y medio cada vara.

15. Iten cada vara de piedra lisa, o, a picón, que llevaren en su circunferencia conforme va especificado las torres en sus caracoles a ocho reales y cuartillo la atrinchantada, y a siete reales la vara de a picón, sin rebajar lo que ocupare las gradas, que se introdujeren en dicha circunferencia.

16. Iten cada vara de columnas exentas y medias columnas que se arriman a las paredes maestras, con inclusión de sus zócalos y capiteles están ajustadas por cada vara a diez y nueve reales de vellón. Y respecto de que dichas columnas en dicha nueva planta se han reducido a machones, y pilastras, con sus resaltes, y vaciados con molduras como se ve en dicha y sus alzados con sus perfiles, y siendo así se obliga a ejecutar a los dichos diez y nueve reales de vellón por cada vara de la medida de tres pies superficiales, entendiéndose su medición, todo el paramento visto de dichos machones y pilastras, que arriman hasta dar con dichas paredes maestras desde la losa de elección, o, piso de la iglesia, hasta los arranques de los arcos torales con inclusión de sus zócalos basamentos, resaltes, molduras vaciados, pilastras, contrapilastras, capiteles y sus cornisas correspondientes a ellos con inclusión de lo que ocuparen los adornos de talla, que su coste de abrirla se pondrá aparte en su lugar.

17. Iten cada vara de arquitrabe, y friso, que llevare en toda la circunferencia, o, circunvalación por lo interior de dicha iglesia a diez y seis reales, con inclusión de medir todas sus molduras y el fondo de la talla, o, florones y el trabajo de abrir dichos florones se pondrá en su lugar.

18. Iten cada vara de cornisa, que llevare por lo interior sobre dicho arquitrabe, y friso a diez y ocho reales con la calidad de medir su sobrelecho, y lo que ocuparen las cartelas.

19. Iten cada vara de sotabanco, que asienta sobre dicha cornisa alrededor de la iglesia por lo interior, a quince reales cada vara.

20. Iten por cada vara de arcos torales y las de las capillas, y los de bajo el coro a diez y seis reales entendiéndose su medida paramento visto, con todas las molduras y rebajes para asentar la toba y cola de milano.

21. Iten cada vara de crucería y formales, que se pusieren para las bóvedas de toda la dicha obra a catorce reales entendiéndose su medida, paramento visto, y rebajo y cola de milano.

22. Iten cada estado de capuchería de toba que han de llevar las bóvedas de toda la iglesia, su claustro, y sacristía (si esta no se hiciere con cielo raso) a setenta y cuatro reales cada estado de cuarenta y nueve pies superficiales, con la calidad y condición que la dicha fábrica, haya de obtener licencia de los dueños de las canteras de toba, para sacarla, como también la conducción de dicha toba desde Orio, o, Zumaya hasta el muelle de esta ciudad, y todo el mortero necesario para su asiento y revoque al pie de la obra. Y el sacar dicha toba en las canteras, y desde ellas, el conducirla hasta el puerto de Orio, o, Zumaya, ha de ser a costa del ejecutante, como también la conducción desde el muelle de esta ciudad, hasta la obra, y su asiento en ella en debida forma con su revoque por los dichos setenta y cuatro reales cada estado de dicha medida.

23. Iten cada vara de toba, que llevare la media naranja, con sus vaciados, y fajas, con condición de medir superficialmente con sus fajas, resaltes, y vaciados a diez reales de vellón cada vara entendiéndose su medida de tres pies de largo y un pie de alto, excepto su florón de talla de su remate.

24. Iten cada vara de ventanas, que llevare sobre dicho sotabanco, por todo el rededor de la iglesia así por lo interior, como por lo exterior a quince reales por cada vara de piedra con la calidad, de medir toda su moldura, fajas, frontispicios, mochetas, desgarros, y batientes, y cerramientos y lo que ocuparen los adornos de talla, que el coste de ella se dirá en su lugar.

25. Iten cada jarrón, que se demuestran en los lados de las cuatro ventanas por la parte interior a toda costa, incluso adornos de talla a seiscientos reales de vellón.

26. Iten el arquitrabe, y cornisa, que se deberán asentar sobre los arcos torales, y sus pechinas, que forman figura de anillo, para formar sobre ello media naranja de toba veinte y cuatro reales por cada vara, con inclusión de dichas pechinas de piedras y con lo que ocupan los adornos de talla, y cartelas que el trabajo de abrir dichos adornos de talla, se pondrá en su lugar.

27. Iten cada vara de puertas de la sacristía a doce reales con sus fajas machotes, y cerramientos que acompañan.

28. Iten cada vara de las dos puertas para la entrada desde la iglesia al claustro de Santa Marta por lo interior y exterior, con inclusión de lo que ocupan sus adornos de talla a catorce reales entendiéndose su medida, sus mochetas molduras, desgarros, y fajas exteriores, y cerramientos, con exclusión de sus adornos, de talla, que su coste se pondrá en su lugar.

29. Iten el arquitrabe, y friso, y cornisa de la una de dichas puertas que cae hacia el colateral del presbiterio, con lo que ocupan sus cartelas, y florones a diez y ocho reales, y el coste de talla de dichas cartelas, y florones, se pondrán en su lugar.

30. Iten cada vara de la puerta de la fachada principal, para la entrada de la escalera al coro, y la otra fingida en su correspondencia hacia la parte, que cae la sacristía, y en el paraje que de muestra de planta a catorce reales incluso su moqueta, desgarros, capialces con sus fajas interiores, con exclusión de sus adornos y remates cuyo remate se pondrá en su lugar.

31. Iten cada vara de sus cornisas con sus molduras, y resaltes de dichas puertas con inclusión de medir lo que ocuparen sus adornos a diez y ocho reales por vara, y lo de la talla se pondrá en su lugar.

32. Iten cada vara de todas las pilastras resaltadas de la fachada como lo demuestra la traza, inclusas sus fajas que acompañan a dichas pilastras, también con sus resaltes, excepto de las torres, y portada a trece reales por cada vara con inclusión de su zócalo, y basamentos.

33. Iten desde el collarino de dichas pilastras de la fachada del primer cuerpo, hasta la superficie alta de su cornisa de dicho primer cuerpo con inclusión de su sotabanco de encima, hasta dar con los ángulos de las dos torres a catorce reales por cada vara, con calidad de medir su perfiacialmente todo paramento visto.

34. Iten cada vara de cornisa con su friso, y arquitrabe, que corona a toda la obra excepto la de las torres, y fachada con in-

clusión de medir todo su paramento visto con todo su sobrelecho. a catorce reales por cada vara, y se advierte que en dichas acornisaduras, se deberá hacer la canal, para poner cañería de hoja de lata, o, como mejor pareciere a los señores de la Junta y hace la gracia el dicho Pedro Ignacio de abrir dicha canal a su costa en obsequio de María Santísima sin subir el precio de los catorce reales de vellón referidos.

35. Iten la manufactura de cada estado de mampostería, reducido a noventa y ocho pies cúbicos cada uno a catorce reales vellón.

36. Iten cada vara de torres desde la pared maestra de la iglesia en lo que sobresalen, hasta dar con la portada principal conforme demuestra su planta, a diez y ocho reales desde el piso de la iglesia, hasta la cornisa de su coronación, con la calidad de medir todo lo que ocupare sus adornos de talla como son capiteles, cartelas, y adornos de nichos, que su coste se dirá en su lugar

37. Iten cada vara que llevare la portada principal desde el piso del pavimento de abajo, hasta coronar con la cornisa del remate de toda la iglesia, todo lo que se pueda ver por de frente con su concha y nichos excepto las columnas, capiteles de talla, y el frontispicio del remate, que su coste de abrir la talla de dichos adornos, se pondrá en su lugar y todo lo demás, como va referido, a veinte y cuatro reales por cada vara por su material, y manufactura, con calidad de medir por varas lo que ocupan dichos adornos de talla.

38. Iten asimismo se pone por condición que por renovar toda la piedra sillar, o, retocarla atrinchentada, o, a picón de la porción que se entrare de la fábrica vieja, en la nueva se le pagará por vara atrinchentada, y a picón lo que dijere Ignacio de Ibero y en su falta los peritos, que se nombraren por ambas partes, conforme la calidad de las piezas de que se valieren para la referida obra nueva con la debida distinción.

Ignacio de Ibero por orden de los señores nombrados por esta ciudad de San Sebastián para elegir traza y continuar las obras necesarias en la nueva iglesia que se intenta fabricar en la parroquia de Santa María de ella para la cual ha elegido la planta que tenían dispuesta, y en su vista, conforme a ella he dispuesto los alzados, así para lo interior, como para lo exterior, con sus dos torres, y portada, como todo se ve por dichos alzados, y habiendo cotejado el coste, que puede haber en abrir la talla de los adornos, que se demuestran en dichos alzados, he cotejado su coste después de la labrada y aparejada toda la piedra que llevaren dichos ador-

nos, sólo por sus manos de abrir la talla, es a saber todos los adornos interiores, conforme se demuestran en el alzado de un lado, lo que ha de corresponder en el otro lado, como también en los seis machones exentos y media naranja, y en los tres arcos del coro, que hacen cara hacia el altar mayor, todas dichas tres partidas costarán noventa mil novecientos y noventa y tres reales de vellón excepto el florón del remate de la media naranja por parecerme que será mejor de madera y después dorada para mayor lucimiento.

Asimismo siguen los adornos, que se demuestran en el alzado exterior. Lo primero en lo que toca la portada principal excepto todas las estatuas, que se deberán colocar según el diseño, todo lo demás adornos, que se contienen en dicho diseño de la portada, desde el piso de abajo, hasta coronar con la cornisa del remate de la iglesia que todo su coste de abrir la talla de dichos adornos, puesta toda la piedra labrada, aparejada: veinte y seis mil novecientos y veinte y ocho reales de vellón, aunque no se ha podido, cotejar justamente por estar la traza en punto menudo, pero según mi sentir, hago el dicho juicio.

Iten asimismo los adornos de la talla, según demuestra en dicha traza, o, diseño las dos torres desde el piso de abajo, hasta coronar con la cornisa del remate de la iglesia, y los adornos exteriores de la puerta, que servirá para entrar debajo del coro, y la otra fingida, que sea a imitación suya para la correspondencia que se deberá hacer, hacia la parte de la sacristía, que sus adornos de talla, conforme demuestra dicho alzado, importarán, catorce mil seiscientos y sesenta y seis reales de vellón.

Y las dichas tres partidas en un cuerpo importan ciento y treinta y dos mil quinientos y noventa y siete reales de vellón: es cuanto siento según mi leal saber, y entender y para que conste, firmé en esta ciudad de San Sebastián el día diez y siete del mes Octubre del año de mil setecientos y cuarenta y dos años.

Ignacio de Ibero

Hasta aquí el papel de evaluación dispuesta por el dicho Ibero por encargo de los dichos señores de la Junta, que queda originalmente en poder de don Pedro Manuel de Echeverría con todos los demás pertenecientes a dicha fábrica; y para que originalmente se incorporen estas capitulaciones condiciones y precios a la escritura que se debe otorgar, firmaron dichos caballeros nombrados el otorgante y sus fiadores en esta ciudad de San Sebastián a diez y ocho de Diciembre de mil setecientos y cuarenta y dos años.

Firmas

Y usando dichos señores nombrados de la autoridad y facultad conferida a sus mercedes por esta ciudad en sus acuerdos, y licencia

supranominadas obligaron el caudal destinado para la fábrica, y reedificación de dicha iglesia, y el que en adelante produjere su arbitrio a la paga y satisfacción de ella al expresado Pedro Ignacio de Lizardi en la forma, modo, y circunstancias que se expresan en el papel de condiciones pena de ser apremiados a ello por todo rigor de derecho: Y el dicho Pedro Ignacio como principal y los dichos José de Lizardi, Juan Bautista de Insaurandiaga, y Martín de Sarobe sus fiadores... Y así lo otorgaron siendo testigos don Miguel de Aramendi presbítero y beneficiado de esta ciudad, Ignacio Martínez de Alzate, y José Domingo de Zabala vecinos de esta dicha ciudad, yo el escribano doy fé conozco que firmaron. D. Juan José de Ipénza. D. Pedro Manuel de Echeverría. D. José de Mújica. D. Juan Ignacio de Otaegui. D. José Manuel de Jauregui. D. Fernando de Ansorena Garayoa. D. José de Lopeola. D. José de Ayerdi. D. Juan Antonio Claesens. Pedro Ignacio de Lizardi. José de Lizardi. Juan Bautista de Insaurandiaga. Martín de Sarobe. Ante mi Domingo Tomás de Artusa.

(ACG., Civiles Elorza, Leg. 188, Exp. 3.271, primera pieza, fol. 176 193).

Decreto de 29 de marzo de 1956 por el que se declara monumento histórico artístico la iglesia de Santa María de San Sebastián.

Desaparecida en el año 1268 la primitiva Iglesia de Santa María de la ciudad de San Sebastián, reedificada luego y sometida a diversas transformaciones de estilo, muéstrase esta edificación, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como uno de los más bellos ejemplares de este barroco.

El notorio prestigio artístico del templo está plenamente justificado, tanto por la magnífica fachada, como por la grandiosidad y riqueza y acertada combinación de elementos de su interior cuyos altares fueron diseñados por Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva.

Fundado en tales consideraciones, vistos los informes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros.

Dispongo:

Artículo I. Se declara Monumento Histórico-Artístico a la Iglesia de Santa María.

Artículo II. La tutela bajo protección del Estado ejercida por el Ministerio de Educación Nacional.

(B. O. E., 10 Abril 1946).

Traducción del breve pontificio por el que erige en Basílica la iglesia de Santa María de San Sebastián. 12 de Febrero de 1973.

PAULUS PP. VI ad perpetuam rei memoriam.

Las numerosísimas esculturas e imágenes de la Virgen María Madre de Dios y gloria y amparo del género humano y las innumerables iglesias erigidas en honra suya en territorio español, son señal inequívoca de la estimación en que se la tiene y del culto religioso que se le tributa en aquellas tierras. Entre ellas merece figurar la iglesia que se encuentra en la diócesis de San Sebastián, comunmente llamada de la Virgen del Coro, rico florón de la bellísima ciudad, que encierra en sí su brillante historia civil y religiosa y donde sacerdotes y fieles, ávidos de la gloria de Dios y del bien de las almas, acometen sus más excelentes empresas pastorales y felizmente las concluyen.

Habiéndonos, pues, rogado nuestro venerable hermano Jacinto Argaya y Goisochea, Obispo de San Sebastián, en su nombre y en el de sus diocesanos, que concediéramos al expresado templo el título y prerrogativas de Basílica Menor; de acuerdo con el parecer de la Sagrada Congregación para el Culto Divino, en uso de nuestra potestad apostólica, por estas Letras y para siempre elevamos a la dignidad de BASÍLICA MENOR la iglesia parroquial de Santa María llamada de la Virgen del Coro y le concedemos los derechos y privilegios litúrgicos que a las iglesias de esta categoría corresponden. Obsérvese, sin embargo lo dispuesto por el decreto «De título Basilicae Minoris» de seis de Junio de mil novecientos setenta y ocho

Sin que obste nada en contrario. Por lo demás queremos que estas nuestras Letras se observen con religiosa exactitud y tengan efecto ahora y perpetuamente.

Dado en Roma, en San Pedro, bajo el anillo del Pescador, el día doce de febrero de mil novecientos setenta y tres, décimo de nuestro Pontificado.

LUIS, Cardenal Traglia,
Canciller de la Santa Iglesia Romana

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACG	=	Archivo del Corregimiento de Guipúzcoa.
ADP	=	Archivo Diocesano de Pamplona.
AHN	=	Archivo Histórico Nacional.
AHPG.V	=	Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Vergara (Oñate).
AMAzc	=	Archivo Municipal de Azcoitia.
AMElg	=	Archivo Municipal de Elgoibar.
AMVer	=	Archivo Municipal de Vergara.
A.P.R.	=	Archivo del Palacio Real.
APSMSS	=	Archivo Parroquial de Santa María de San Sebastián.
B.A.P.	=	Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
BEHSS	=	Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián.
B.S.E.E.	=	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
D.	=	Documento, Ducado.
E.	=	Escudo.
Exp.	=	Expediente.
L.A.	=	Libro de Acuerdos.
L.D.E.	=	Libro de Decretos y Elecciones.
Leg.	=	Legajo.
mrs.	=	Maravedís.
P.	=	Protocolo notarial, Peso.
R.	=	Reales.
R.A.B.M.	=	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
R.E.E.	=	Revista Euskal Erria.
R.I.E.V.	=	Revista Internacional de Estudios Vascos.
R.P.	=	Reales de plata.
R.V.	=	Reales de vellón.
Sec.	=	Secretario.
sf.	=	Sin foliar.
v.	=	Vuelta de folio.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALVAREZ OSES, José Antonio, «A propósito de un pleito surgido en la construcción de la Parroquia de San María (1755-1756)», BEHSS, 9.
- ARRAZOLA, María Asunción, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. I. (San Sebastián 1967).
- ARZAC, Antonio y SORALUCE, Pedro María, «Ventura Rodríguez en San Sebastián», R.E.E., XXIV.
- BANUS Y AGUIRRE, José Luis, *Documentos Inéditos*, núm. 2.
- BLUNT, Anthony, *Borromini* (Madrid 1982).
- CAMINO ORELLA, Joaquín Antonio, *Historia de la Ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1963) 30.
- «Alegato», año 1791.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Navarra. Guía Artística*. Ed. Aries, (Barcelona).
- CORMENZANA LIZARRIBAR, María Isabel, «El arte en la Basílica de Santa María», BEHSS, 9.
- CORTAZAR Y MACHIMBARRENA, Antonio, *Monografía de la iglesia Parroquial de Santa María, de la ciudad de San Sebastián*. (San Sebastián 1974).
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Vida y obra del Arquitecto Juan de Villanueva. Estudio biográfico y artístico*. (Madrid 1949).
- *La Catedral nueva de Salamanca*. (Salamanca 1951).
- *Historia de la Arquitectura. Edad Antigua y Media*. (Madrid 1965).
- FERNANDEZ, José María, *Las iglesias de Antequera*. (Antequera 1971).
- GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid 1972).
- GAMON, Juan Ignacio, *Noticias Históricas de Rentería, 1803-1810*. Publicadas por el Ayuntamiento en 1930.
- GARCIA GAINZA, María Concepción, «Los retablos de Lesaca», en *Homenaje a D. Esteban Uranga* (Pamplona 1971).

- GARMENDIA, José, «Historia abreviada de los primeros veinte años de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas», B.A.P., XL.
- GAVIRIA, José, «Iglesia de San Cayetano», R.A.B.M., año IV, 1927.
- GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Pamplona*. (Pamplona 1965).
- GOROSABEL, Pablo, *Diccionario Geográfico Histórico de Guipúzcoa*. (Tolosa 1862).
- HENAO, P., *Antigüedades de Cantabria*. Año 1691. (Tolosa 1894).
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*. (Madrid 1945).
- IZAGUIRRE, Ricardo, «Las sucesivas edificaciones de Santa María la Mayor». *El Pueblo Vasco*, 1 de mayo de 1934, reeditado en BEHSS, 1973, 7.
- «Notas a la Donación a Leire», B.E.A., XXI.
- KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispanie*, XIV. (Madrid 1957).
- LIZASO, Domingo de, *Nobiliario de los Palacios, Casas Solares y Linajes nobles de la M. N. y M. L. Provincia de Guipúzcoa*. (San Sebastián 1901).
- LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. III (Madrid 1828).
- MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. (Madrid 1847).
- MARCO DORTA, Enrique, *Arte en América y Filipinas*. *Ars Hispanie*, XXI. (Madrid 1973).
- MORET, P., *Anales de Navarra*. Pamplona 1684, edición de (Tolosa 1890).
- MUGICA, Serapio, *Geografía General del País Vasco Navarro*.
- «El Obispado de Bayona con relación a los pueblos de Guipúzcoa adscritos a dicha Diócesis», R.I.E.V., VIII.
- «Donación a Leire», R.I.E.V., XXVI, núm. 3.
- MURUGARREN, Luis, *Basilica de Santa María. San Sebastián. Su historia, arte y vida*. (San Sebastián 1973).
- NARVARTE, Ignacio M., «Noticias de la Parroquia de Santa María de San Sebastián», R.E.E., LXXIV.
- NIETO, Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el Arte*. (Barcelona 1950).

- OLBES, Luis, «La iglesia de San Cayetano en Madrid», B.S.E.E., año 1925.
- OYENAR, Arnaldo de, *Noticias de las dos Vasconias*. (Pamplona 1929).
- PEÑUELAS, José, «La iglesia de Santa María de San Sebastián». BEHSS, 7.
- QUINTANA PRIETO, Augusto, *Astorga. Guía turística*. (León 1978).
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Geográfico-Histórico de España*. (Madrid 1802).
- REAU, Louis, *Iconographie de L'art Chrétien*. (París 1956-1959), 5 vol.
- RISCO, P., *La Vasconia*, Tomo 32 de la *España Sagrada*, 2.^a Ed. 1878.
- RIZZI, Fray Juan, *Tratado de pintura sabia* (1659-1662).
- SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Catálogo de los Obispos de Pamplona*. (Pamplona 1614).
- SCHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*. (Madrid 1929).
- SORALUCE, Nicolás, *Historia General de Guipúzcoa*. (San Sebastián 1870).
- SORALUCE, Pedro María y ARZAC, Antonio, «Ventura Rodríguez en San Sebastián», R.E.E., XXIV.
- SUSO, Monje, *Ouvres mystiques de Suso*. (París 1899).
- TORRES BALBAS, Leopoldo, *Arquitectura gótica*, Ars Hispanie, VII. (Madrid 1932).
- TRENS, Manuel, *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*. (Madrid 1946).
- *Iconografía de la Virgen en el arte español*. (Madrid 1947).
- URIASTE, Castor de, *Las iglesias «salón» vascas del último período gótico*.
- VEILLET, René, *Recherches sur la ville et sur L'Eglise de Bayonne*. (Bayonne 1929).
- VILLANUEVA, Diego de, *Libro de diferentes Pensamientos unos Imbentados y otros Delineados por Diego de Villanueva*. Real Academia de San Fernando. (Madrid 1754).
- VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*. (Madrid 1894).
- WEISE, George, *Die spanischen Hallenkirchen der Spatgotik und der Renaissance*. (Tübingen 1953).
- YARZA LUACES, Joaquín, *La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI-XII*.
- ZEVI, Bruno, *Saber ver la Arquitectura*. (Buenos Aires 1971).