

EL ARTE EN LA BASILICA DE SANTA MARIA DEL CORO EN SAN SEBASTIAN

Por ISABEL COMENZANA LIZARRIBAR

EL BARROCO EN EUROPA, EN ESPAÑA, EN EL PAIS VASCO

El arte europeo del siglo XVIII se mueve ya entre los dos polos de la razón y el sentimiento. Estos dos modos de ver la vida corresponden a las perspectivas de dos grupos diferentes: el de los elementos progresistas de las clases altas, que manifiestan unas intenciones "racionales" de mejorar la sociedad a través del movimiento de la Ilustración, y el de las capas baja y media de la burguesía, que adoptan el sentimentalismo y la inclinación hacia la ingenuidad de la naturaleza, de origen rousseauiano, como medio de afirmación frente a la aristocracia. Voltaire y Rousseau se convierten en los inspiradores de estas dos corrientes. A medida que avanzaba el siglo el verdadero papel revolucionario iba pasando de los grupos "ilustrados" a los burgueses, debido a la conciencia que éstos adquirirían de su poder y a su deseo de alcanzar unos objetivos políticos de forma inmediata. Pero, al mismo tiempo, el intimismo propio de esta corriente del sentimiento se iba infiltrando en la forma de vida de la misma aristocracia. Por eso el rococó, manifestación artística propia de la sociedad cortesana del siglo XVIII, abandonó el fausto barroco que exteriorizaba el poder absoluto del rey, y lo sustituyó por un derroche de lujo en la decoración de los interiores que se destinaba a un disfrute privado más que a una exhibición pública. Las líneas amplias y grandilocuentes dejaron paso al refinamiento de unas formas fáciles de percibir, que no abrumaban ni avasallaban, y agradables a los sentidos. Las mismas formas modificaron su carácter y sus motivaciones y, al perder su aspecto significativo, evolucionaron hacia una descomposición gradual que se dará en la última fase del barroco, la que corresponde al gusto de una sociedad cortesana en decadencia. Como afirma Jean Starobinski: "la forma no comunica ningún

mensaje y se manifiesta como mero gasto" (1). Las fantasías decorativas propias del espíritu rococó fueron también una liberación de la imaginación frente a las trabas que habían dominado hasta entonces. Esto fue consecuencia del cambio operado en la vida de la corte a partir de la muerte de Luis XIV. Al desaparecer la rigidez de la etiqueta que éste había impuesto a su alrededor, los nobles quisieron dedicarse a disfrutar de su posición. De este modo surgió durante la regencia del duque Felipe de Orleans (1715-1727) el estilo denominado "rocalla" que en su evolución desembocaría en el rococó. Pero frente a la fantasía barroca los grupos ilustrados reaccionaron con una rápida condena de su carácter "gótico" al que opusieron unos ideales clásicos que la revolución adoptaría más tarde como suyos.

El arte español del siglo XVIII se desarrolló en varias direcciones distintas. El arte de los círculos cortesanos, cuyas tendencias cristalizaron en la creación de diversos organismos oficiales de enseñanza y, más tarde, en las actividades de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, participaba de dos estilos o influencias diferentes: la francesa y la italiana. Estas se superpusieron —sobre todo durante la primera mitad del siglo— a las corrientes del último barroco representado por su modalidad churrigueresca, que predominaba en todo el país.

El siglo XVIII comienza con el advenimiento de Felipe V (1700-1746). Durante los doce primeros años de su reinado la guerra de Sucesión acaparó todos los medios económicos de que disponía la Corona y la arquitectura oficial quedó relegada a un segundo plano. En 1713 se firmó la paz de Utrecht. La reacción inmediata en arquitectura fue un estilo nacional representado por las últimas derivaciones del barroco cultivadas por los Churriguera, Hurtado y Balbas. Pero pronto el rey borbón colocó al país bajo la órbita de los centros culturales extranjeros. La sugestión del brillo de Versalles produjo la aparición de modas y costumbres francesas, pero el influjo más poderoso, en lo principal de la arquitectura del reinado de Felipe V, fue el italianizante, debido

(1) J. STAROBINSKI, *La invención de la libertad* (Ginebra, 1964), p. 15.

sin duda al papel que en este sentido desempeñó su mujer, la italiana Isabel Farnesio. Durante el siglo XVIII los principales arquitectos de la corte fueron italianos, había algún alemán, pero ningún francés. Esto fue lo que provocó la falta de un estilo rococó sistematizado en el país. De ahí lo que Taylor dice: "los españoles tuvieron que descubrir el rococó y esto basándose no en modelos franceses sino en grabados y libros de adornos" (2). Las formas barrocas del rococó entraron en el país de forma dispersa, viniendo a moderar en cierta forma los excesos del churrigueresco, que estuvo muy arraigado a lo largo de este siglo. En España el rococó no fue adoptado de forma radical, como en Francia o Alemania, sino que sólo fue un elemento añadido al churrigueresco. Al relegársele de esta forma a un papel únicamente decorativo, separado de otro tipo de implicaciones, su desarrollo estuvo falto de toda coherencia. La estructura de los edificios no varió y la exuberancia decorativa no vino a modificar la valoración que se hacía de ellos, pues el espíritu que los informaba seguía siendo el mismo espíritu barroco derivado de la Contrarreforma y no el sentido hedonista de la existencia que se desarrolló, por ejemplo, en Francia. Este hecho contrasta con la abundancia de edificios construidos por entonces en Portugal donde, debido a una situación económica floreciente, el rococó fue más sistemático. El influjo del rococó se hizo más evidente en zonas fronterizas como las provincias vascongadas. En las provincias de Valencia y Murcia, relacionadas con Francia a través del comercio textil, esta corriente fue introducida por el alemán Conrad Rudolf, entre los años 1701 y 1707. El primer edificio donde aplicó fue en la catedral de Murcia.

El carácter intimista, el deseo de crear sensaciones agradables y un ambiente de comodidad, propios del rococó, no se cultivaron en España. La inexistencia de una burguesía sólidamente organizada, que adoptara un estilo de vida propia, fue un elemento más que impidió este desarrollo. Por el contrario la corte de Felipe V conservó una etiqueta rigurosa. Su italianismo correspondía al ideal aún vivo de magnificencia de la corte borbónica. A él se unieron más tarde el racionalismo y las corrientes progresistas propias de los grupos ilustrados. La obra en la que

(2) R. C. TAYLOR, *Rococó in Spain*; Architectural Review, julio de 1952. Cfr. A. E. BRINCKMANN, *Arte rococó* (Barcelona, 1973).

cristalizaron todas estas tendencias en arquitectura fue el Palacio Real de Madrid, para cuya construcción el rey contrató a dos arquitectos italianos: Filippo Juvara y Giambattista Sachetti. Este palacio fue la base de una reacción neoclásica que comenzó en los círculos cortesanos y se extendió después a todo el país, más adentro de la línea renacentista italiana que del clasicismo francés de Luis XIV. La propagación de este estilo por todas las provincias se realizó a través de diversos organismos oficiales. La creación de la "junta preparatoria para el estudio y el progreso de las Bellas Artes" y el nombramiento de Giovanni Domenico Olivieri como director de la enseñanza de las Bellas Artes de San Fernando, durante el reinado de Fernando VI. La Academia pretendía estructurar la enseñanza, crear un gusto uniforme en el país, ejercer un control o censura sobre los proyectos arquitectónicos de las diversas regiones, normatizar el arte e internacionalizarlo, con lo cual consiguieron llevarlo a la rigidez y el inmovilismo característicos de todo el arte oficial del siglo XIX. El academicismo se convirtió en portavoz de la corriente neoclásica, en oposición al barroco. Sin embargo, antes de que la intervención directa de la Academia —y por lo tanto de la Corte— impusiera un estilo determinado, en el resto del país seguían predominando las últimas tendencias derivadas del barroco. Estas conservaban el apoyo de la religiosidad tradicionalista del pueblo y mantenían unas características específicas en cada región frente al centralismo y a la uniformidad académicos.

El País Vasco desarrolló una interpretación peculiar del barroco, determinada por unos ciertos gustos, necesidades e influencias. El estudio de la iglesia de Santa María permite apreciar la amalgama de elementos que confluyen en esta época en la arquitectura vasca: el entronque con las tendencias tradicionales del arte vasco, la aparición de estilos franceses e italianos y las relaciones con el barroco churrigueresco.

Durante el siglo XVIII las provincias vascongadas conocieron un importante florecimiento económico a raíz de la fundación de la Compañía de Caracas, que explotó el comercio con América. Esta situación se reflejó en un gran número de construcciones religiosas y civiles, que se desarrollaron con mucha actividad hasta el momento en que se implantó la centralización academicista. Algunas disposiciones como la

Real Cédula del 21 de octubre de 1773 y la del 23 de noviembre de 1777, que imponían el control de todos los proyectos decorativos y su aprobación por la Academia de San Fernando, para poder comenzar las obras, fueron especialmente perjudiciales para la arquitectura de esta zona.

Los edificios barrocos del País Vasco no son, como en Galicia, monasterios, sino iglesias parroquiales, cuya suntuosidad contrasta a veces con lo exiguo de los núcleos rurales a los que sirven. Es bien conocida la tendencia existente en el arte vasco a conservar los estilos, el apego que posee al pasado. El barroco supone aquí una continuación de la larga tradición de la cantería vasca que contribuyó en gran medida al desarrollo del último gótico español. Las iglesias siguen apegadas al estilo gótico, como orden preferente en el aspecto religioso. Son del tipo de iglesia-salón, llevan grandes pórticos y torres prismáticas cubiertas de cúpula, elemento de clara filiación gótica. Sin embargo, la localización fronteriza y las influencias de grupos cultos allegados a los círculos de la corte introdujeron ciertas modificaciones que tendían a la decoración rococó de origen francés como al neoclasicismo italianizante cortesano.

ORIGENES Y CONSTRUCCION DE LA BASILICA DE SANTA MARIA

La investigación acerca de los orígenes y la historia de la iglesia de Santa María del Coro ha ofrecido hasta ahora numerosas dificultades, debido a la falta de datos documentales anteriores al año 1813, fecha en que, a consecuencia del incendio ocurrido en San Sebastián, desaparecieron todos los archivos existentes. La única información que queda sobre la historia de la ciudad se encuentra en varios legajos dispersos que se conservan en la Academia de Historia. Vargas Ponce realizó una importante recopilación de noticias a partir de estas fuentes (3). Es muy interesante a este respecto un estudio sobre la parroquia, obra de Luis Murugarren, que aporta una cantidad importante de datos nuevos

(3) J. I. TELLECHEA, *Sobre la parroquia de Santa María. Dos documentos del fondo Vargas Ponce*, BEHSS 7 (1973) 303-11.

sobre los orígenes y la construcción de las diversas iglesias que se levantaron con anterioridad a la barroca (4).

Según nos informa este autor, la primitiva iglesia de Santa María fue construída a fines del siglo XII en estilo románico. En el siglo XVI el aumento de población y la estabilización política llevaron a la necesidad de una ampliación del templo, que pudo realizarse a partir de 1576, dentro de la corriente del gótico vasco, aún imperante. Pero el estado ruinoso en que se hallaba el edificio después de los desperfectos sufridos durante el siglo XVII llevaron al Ayuntamiento a la decisión de reconstruirlo completamente.

La nueva iglesia pudo levantarse en gran parte gracias al apoyo de la Compañía de Caracas. Las obras se iniciaron en 1743 y en 1774 tuvo lugar la inauguración oficial.

Los arquitectos Pedro Ignacio de Lizardi y Miguel de Salezan realizaron los planos, pero la construcción del edificio estuvo a cargo de Francisco de Ibero, hijo de Ignacio, autor del Colegio de los jesuitas de Loyola. Llaguno y Amirola nos ha proporcionado los datos principales sobre la vida del arquitecto (5).

Ibero levantó esta iglesia fundamentalmente dentro de las últimas tendencias derivadas del barroco, propias del siglo XVIII, especialmente el estilo churrigueresco. Como afirma Otto Schubert: "marca el punto final del desarrollo de iglesias que se transforman en estilo barroco" (6).

SITUACION DE LA IGLESIA Y FACHADA PRINCIPAL

La iglesia barroca fue levantada en el mismo lugar donde estuvieron las anteriores. Para lograr una mayor anchura se ocupó una parte de la superficie de lo que antes había sido el claustro. La superficie restante fue utilizada para construir la capilla de Santa Marta. La situación

4) L. MURUGARREN, *Basílica de Santa María* (San Sebastián, 1973), pp. 13-30.

(5) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (Madrid, 1829), IV, 322.

(6) OTTO SCHUBERT, *El barroco en España* (Madrid, 1924), p. 316.

de la iglesia, que se halla medio encajonada en la ladera del monte Urgull, en dirección perpendicular al eje de la calle Mayor y con el ábside en la terminación de la del 31 de Agosto, obligaron a situar la entrada principal en uno de los lados y no a los pies del templo, como hubiera sido lógico. Los desniveles de terreno exigían también una entrada lateral al mismo tiempo que realizaban la fachada del edificio. Fueron, por lo tanto, razones prácticas y no estéticas, las que impusieron este tipo de portada.

Esto planteó un nuevo problema que solucionar: el de obtener una perspectiva frente a la iglesia, elemento éste muy importante para que un monumento barroco alcanzara el efectismo que pretendía crear. Las iglesias barrocas se hicieron para espacios abiertos, se calcularon dentro de la urbanística de grandes avenidas propia del siglo XVII y XVIII. Estaban planteadas de tal forma que exigían una plaza o un espacio amplio ante ellas desde donde se pudiera admirar la riqueza de sus fachadas. Se atribuían de esta forma una jerarquía de sus fachadas. Se atribuían de esta forma una jerarquía peculiar sobre el resto de las construcciones, semejante a la de los palacios y edificios oficiales. Las iglesias románicas o góticas, adaptadas, en cambio, a unos núcleos de población pequeños y de espacios limitados, estaban destinadas a contemplarse desde dentro, no a ser admiradas en su aspecto externo como productos de magnificencia artística. Por esto, cuando se insertaba una iglesia barroca en un centro urbano de carácter medieval, surgía el problema de una orientación que permitiese dar una visión del edificio en correspondencia con su suntuosidad.

Existen precedentes en España en cuanto a soluciones para este problema. La cara sur de la catedral de Valencia ofrece un ejemplo que ha recibido juicios muy diversos. Es una portada con un frente cóncavo y dos convexos, adornada con gran profusión de columnas de orden corintio y estatua de santos.

En el caso de la iglesia de Santa María existe una diferencia, y es que la calle en que se encuentra es aún más estrecha que en la catedral de Valencia, y menores los medios económicos con que se contaban en San Sebastián. La entrada principal de la iglesia va colocada en el eje mismo de la calle Mayor. Solamente cinco escalones, construídos utilizando el desnivel del terreno, crean una pequeña plataforma frente a la puerta que realza la entrada. Esta se encuentra en el cuerpo central de la fachada, en el fondo de una abertura en forma de nicho, caracteri-

zada por la riqueza y elegancia de la decoración que le cubre, en la que se mezclan esculturas de santos con motivos rococó y churriguerescos. A los lados de la puerta hay dos hornacinas con las estatuas de San Joaquín y de Santa Ana. Sobre ellas se extiende un entablamento y unas urnas, que son interrumpidos en la parte central por otro nicho con una escultura que representa a la Virgen subiendo a los cielos. Toda la abertura va cubierta por una bóveda de cuarto de esfera en cuyo clave aparece esculpido el Espíritu Santo con un nimbo de nubes. Por encima del arco formado por el nicho avanza el resto del cuerpo central, en el que se puede ver, en medio de una disposición bastante teatral a base de entablamentos curvos, volutas y frontones tratados con mucha fantasía, una hornacina con la imagen de San Sebastián y sobre ella el reloj. A los lados, sobre volutas, aparecen los relieves de dos figuras, una de frente y la otra vuelta de espaldas. Estas imágenes que parecen deslizarse entroncan con el tema surgido en el sepulcro de los Medici de Miguel Angel. Debajo de la hornacina se abre un óculo dentro de un frontón partido, sobre ménsulas y volutas laterales adornadas con mascarones. El conjunto termina en forma de triángulo rematado por un piñón en el que va el escudo de la ciudad.

El cuerpo central de la fachada es estrecho y va enmarcado por dos altas y robustas torres-campanario que la encajonan pero que le dan esbeltez y elegancia. Frente a los elementos del nicho de entrada, que en su mayor parte son de origen francés, estas torres responden a una peculiar modalidad propia del País Vasco, que alcanza su mayor expansión en este siglo: la de las torres-campanario, que provienen directamente de la arquitectura gótica. Son de base cuadrada y constan de tres cuerpos: los dos inferiores tienen la forma de grandes pilares, llevan adosadas pilastras de orden compuesto y van separados entre sí por una cornisa volada sobre ménsulas, repitiendo de esta manera la disposición de la decoración de los muros interiores de la iglesia; en el tercer cuerpo se abren cuatro ventanas al lugar donde van colocadas las campanas. Siguiendo el esquema común a todas las torres vascas del siglo XVIII éstas terminan en forma cupuliforme coronada por linterna (7). Todos los campanarios de este tipo construídos por Ignacio y Francisco de

(7) SANTIAGO ALCOLEA, *Un aspecto de la arquitectura del siglo XVIII en las Vascongadas: las torres campanario*. Homenaje a D. José Esteban Uranga (Pamplona, 1971), p. 322.

Ibero —los de Elgóibar, San Salvador de Usurbil y Escoriaza— se caracterizan por una severidad que domina sobre su decoración barroca y recuerda en cierta forma a las torres del Escorial.

El resto de la fachada contrasta por su sobriedad con el cuerpo central. Consta únicamente de una puerta lateral y otra abertura cegada, decoradas ambas con frontón y jarrones.

Es curioso el hecho señalado por Sitwell de que la solución aplicada en la fachada de Santa María para lograr un cierto efectismo resulta muy original, en especial en un país montañoso, ya que es una disposición rara en España, pero muy frecuente, en cambio, en las ciudades italianas, desde el Piamonte a Sicilia (8). El resultado final es eficaz, pues consigue crear una perspectiva de gran originalidad para la fachada, aunque las limitaciones existentes impiden que sea del todo perfecta.

EL INTERIOR DE LA IGLESIA

1. ESTRUCTURA GENERAL: RELACIONES CON EL GOTICO VASCO

La planta de la iglesia de Santa María es del tipo basilical de salón, con tres naves de igual altura. La iglesia de salón con columnas es un tipo muy extendido en el País Vasco Junto con las colegiatas jesuitas. Proviene de la distribución propia de las iglesias del gótico tardío, que había derivado en diversos estilos nacionales. Inglaterra, Alemania y también España, donde fue introducida por arquitectos alemanes, poseen ejemplos de un cambio en la concepción espacial que dio lugar a una reducción en el tamaño de las catedrales acercándolas al salón, objetivo que también se planteó la arquitectura religiosa renacentista. Esta distribución del espacio responde a los mismos ideales de la Reforma, que daba más importancia a la predicación que a la misa. Son unas iglesias donde la comunidad no se contrapone al sacerdote, sino que se reúne en torno al púlpito. Se da en ellas una multiplicidad de espacios: la altura de las naves laterales y de la nave central es la misma. Las bóvedas estrelladas y de compartimientos de estas iglesias dirigen la mirada a

(8) S. SITWELL, *Southern Baroque revisited* (London, 1967), p. 58.

todas partes, desviándola del vértice del crucero que había sido punto central de atención en el gótico medio. Este tipo de templo fue adoptado como propio por las iglesias vascas durante tres siglos y desarrolló una serie de características que se repetirían en todos los edificios en que se aplicara esta clase de planta: ábside dividido en tres partes, capillas laterales y tribuna para los cantores situada a los pies entre los pilares que sostienen la bóveda de crucería.

La iglesia que mejor representó este tipo de disposición y que sirvió como modelo para realizaciones posteriores fue la de San Vicente de Vitoria, de época gótica. Se divide en tres naves, con cuatro tramos, y lleva seis robustos pilares de sección circular con basamento, que sostienen los nervios de la bóveda, los cuales van a morir directamente sobre ellos. El último tramo está formado por el coro y los dos pilares sobre los que descansa están muy reforzados. Esto permite crear la ilusión de que el rico antepecho gótico fuera un friso ornamental. En el primero y último tramo las bóvedas son de arista, en los otros dos de crucería y los puntos de cruce y los vértices de los nervios están adornados mediante claves redondas pintadas. La capilla mayor es semioctogonal y las naves laterales terminan en capillas rectangulares unidas a la mayor.

Es muy posible que en gran parte la persistencia del tipo de iglesia vasca de salón se debiera a la necesidad de combinar elementos constructivos góticos con otros nuevos. En efecto, muchas veces, por falta de recursos económicos, en lugar de reconstruir las iglesias, solamente se renovaban en ciertos aspectos. Es el caso de San Sebastián de Azpeitia, cuyos muros de cerramiento y su torre son de época gótica. En la iglesia de Deva los muros son en su mayor parte góticos y en la iglesia parroquial de Rentería aparece claramente la procedencia del edificio primitivo, a cuyos muros góticos se adosan apoyos formados por ricas columnas. De aquí es fácil deducir que los constructores tuvieron que ceñirse a unas estructuras dadas de carácter gótico. En el caso de Santa María vemos que fue reconstruida pero con unas limitaciones de espacio y situación que llevaron a adoptar la misma solución del modelo gótico precedente, al que Ibero añadió elementos tomados de estilos posteriores. Muchos edificios de Brabante y Flandes muestran una análoga combinación de motivos góticos y renacentistas (9).

9) OTTO SCHUBERT, o. c., p. 316.

Por otra parte existe una curiosa semejanza entre las iglesias vascas y las de Murcia. Como observa Kubler, la iglesia de salón columnaria abunda en estas regiones más que en ninguna otra de España (10).

Además se dio una cierta expansión de este tipo de templos, aunque sólo con carácter excepcional. En la iglesia de la Junquera (Toledo), comenzada en 1559 y finalizada en 1630 después de pasar por las manos de muchos arquitectos, son columnas toscanas las que sostienen la bóveda, dividiendo la iglesia en tres naves. Antonio Matías de Figueroa construyó San Pedro de Peñafor (1780 a 1801 aproximadamente). con una búsqueda de volúmenes unificados y de simplificación de la estructura, que le movió a utilizar la iglesia columnaria en forma de tienda de campaña.

Todas estas iglesias de salón responden, como ya hemos visto, a una preferencia concedida a la predicación a partir del último gótico. Existió otro tipo de iglesia con esta misma finalidad que se desarrolló especialmente en las aldeas de pescadores del territorio vasco, y del que quedan dos ejemplos en San Juan de Luz, cuya principal característica son las tribunas laterales que se elevan hasta casi tocar la cubierta formando dos o tres pisos. Schubert piensa que se trata de iglesias de dominicos concebidas, sobre todo, para la predicación (11). Se desconocen sus fechas de origen, pero parecen ser contemporáneas a las iglesias de salón de Azpeitia, Deva... Por su carácter centrado exclusivamente en la predicación, más protestante que católico, este tipo de estructura no tuvo continuación.

En cambio el modelo de templo de San Vicente permaneció a pesar de la irrupción de las corrientes renacentistas y barrocas, hasta el siglo XVIII, y concretó en la basílica de Santa María una de sus últimas y más brillantes manifestaciones. Ya que, a pesar de su aspecto, que incluso ha sido calificado de italianizante, la iglesia pertenece por completo a la derivación vasca del gótico final en cuanto a su estructura y a su distribución de las masas y de los elementos sustentantes y sustentados. Solamente en el aspecto ornamental introduce innovaciones tomadas de los estilos europeos.

(10) G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Ars Hispaniae, XIV) (Madrid, 1957), p. 344.

(11) O. SCHUBERT, o. c., 319.

De las tres naves de Santa María la central es algo más ancha que las laterales y termina en forma de ábside semicircular. Aquí, como en San Vicente, los pilares de sección cruciforme dividen a la iglesia en cuatro sectores. El segundo hace las veces de crucero y lleva una cúpula en el centro. Los tramos restantes, separados entre sí por arcos fajones elípticos, van cubiertos por bóvedas de crucería cuyos nervios descansan sobre los pilares, formando una estructura semejante a la de San Vicente de Vitoria. Este es quizá el aspecto más interesante de este templo, y en general de toda la arquitectura religiosa vasca a partir del gótico hasta el momento que nos ocupa. En estas iglesias todo el peso de las bóvedas recae directamente sobre la puerta superior de los pilares (a los que en Santa María se añadió un elemento en forma de zócalo para hacerlas ganar altura). Se ha denominado a estas bóvedas como de "tienda de campaña", debido a la sensación de ligereza que esta técnica les confiere. La iglesia columnaria con bóveda nervada posee antecedentes antiguos en el territorio vasco, tanto en el plateresco como en el gótico. Pero este sistema de equilibrio podría remontarse incluso hasta el románico. En efecto, los muros llevan adosados trece gruesos pilares que actúan como verdaderos contrafuertes interiores, dejando el exterior de la iglesia desnudo y limitando la acción sustentante de los muros al mínimo. Este planteamiento constructivo da al templo una solidez que contrasta con la levedad que adquieren los tramos de bóveda de crucería que cubren once de los sectores en que se halla dividida la iglesia. Las bóvedas son de crucería decadente, estrelladas, con espinazos, terceletes y plemento de cascarón y van enmarcados por cuatro arcos fajones peraltados. Las tres que ocupan el tramo inmediato al altar mayor son las más ricas y complicadas, en especial la central. Los nervios de las bóvedas destacan sobre el estuco que recubre la plementería. Estas bóvedas de "tienda de campaña" dan lugar a un juego de perspectiva que multiplica los espacios dirigiendo la mirada en todas direcciones, volcando la atención hacia el interior de la iglesia, no hacia las alturas, lo cual las inscribe dentro de la tradición del gótico tardío.

2. ELEMENTOS ITALINIZANTES: LA CUPULA

En contraste con las bóvedas estrelladas, el sector central del crucero va cubierto por una cúpula de origen clásico. Sin embargo, el papel que

juega no es importante dentro de la estructura del templo y se reduce a ser un elemento accesorio y de importancia secundaria. Su italianismo está muy atenuado. La linterna y la cúpula, características de gran número de iglesias en esta época, quedan aquí reducidas a un cupulín de pequeño tamaño que descansa sobre pechinas y sobre la clave de los arcos fajones. Lleva un tambor con dos sectores. El superior forma saliente sobre el inferior, que va sostenido por carteleras. Tiene seis nervios de refuerzo, los cuales destacan sobre el estuco que recubre el resto de la superficie. El carácter clásico de la cúpula es muy diferente al que posee, por ejemplo, la del Colegio de los jesuitas de Loyola de Ignacio de Ibero. Se limita a desempeñar un papel de símbolo u ostentación, pero que no hace perder al edificio su estilo peculiar. Por otra parte sirve de contrapunto rítmico en la disposición de las bóvedas, al representar un elemento centralizador que contribuye a canalizar la atención hacia el interior de la iglesia.

El problema del italianismo de la iglesia de Santa María ha sido muy discutido. Sin embargo este tipo de influencia es difícil de encontrar en ninguno de sus constructores. Francisco de Ibero, su principal autor, adquirió todos sus conocimientos de su colaboración con su padre y del estudio de obras existentes en el país ya que, como aquel, nunca salió de Guipúzcoa. Esta cúpula debió inspirarse, por lo tanto, en varias construcciones de las provincias vascongadas.

En primer lugar está el que ha sido considerado como el principal monumento barroco del País Vasco: el Colegio de Loyola, realizado entre otros por Ignacio de Ibero, entre 1689 y 1730 según un proyecto trazado en Roma por Carlo Fontana. En esta obra Ibero "naturaliza, por una ornamentación churrigueresca, el exotismo del edificio en sus líneas generales" (12). Es una construcción circular, revestida ricamente en su interior con mármoles y dorados. Va cubierta por una cúpula de ambiciosas proporciones que destaca sobre ocho columnas y en la cual se ha realizado un alarde técnico al cerrarla con piedra. Todo el edificio va extensamente decorado y muestra una grandiosidad tanto en la cúpula como en la fachada, precedida de gradería. No hay que olvidar que el clasicismo de Fontana fue el que promovió el movimiento neoclásico, y

(12) JOSE SELVA, *El arte en España durante los Borbones*. Speculum artis (Barcelona, 1943), p. 30.

Francisco de Ibero conoció muy bien el Colegio de Loyola, por haber colaborado en él con su padre.

Otros ejemplos más cercanos, que se hallan también en el País Vasco, son aquellos en que se utiliza la cúpula en iglesias de planta basilical. En la de San Sebastián de Azpeitia (cuyo pórtico y sacristía construyó Francisco de Ibero en 1767 con arreglo a un proyecto del clasicista Ventura Rodríguez) hay cúpulas esféricas que, lo mismo que en San Martín de Santiago, tienen encasetonados formados por nervios de refuerzo, descansando sobre columnas dóricas aisladas con las que se corresponde medias columnas adosadas a los muros de cerramiento. Existe una iglesia parroquial de época anterior, la de Nuestra Señora la Antigua de Azcoitia (llamada hoy Santa María la Real), datada en 1540, donde ocho columnas dóricas soportan cúpulas esféricas adornadas.

Vemos, por lo tanto, que el clasicismo de Carlo Fontana y el de Ventura Rodríguez eran conocidos en las provincias vascongadas. La observación de estas obras pudo muy bien provocar en Francisco de Ibero el deseo de emular uno de sus aspectos más característicos, el de la cúpula.

3. LOS PILARES

El tipo de estructura que existía en San Vicente de Vitoria se mantuvo en el País Vasco durante tres siglos sin grandes variaciones. Sólomente se manifestó una evolución en los pilares. Estos se transformaron primero en columnas dórico-romanas por encima de cuyos capiteles el fuste se continuaba por una cilíndrica donde iban a morir los arcos fajones y los nervios de la bóveda estrellada. Es el caso de las iglesias de Zumárraga y Santa María de Tolosa, cubiertas en parte por bóvedas de crucería góticas y en parte por bóvedas planas. La iglesia de Deva, concluída en 1629, por Juan Ortiz de Olaeta, tiene tres naves separadas por cuatro grandes columnas dóricas, y la de Rentería, terminada en 1571 por Domingo y Juan de Aranzaetrogui, posee seis columnas también dóricas que separan las naves.

En la basílica de Santa María se han sustituido las columnas dóricas que hubieran resultado algo pobres, por pilares de sección cruciforme que llevan cuatro pilastras adosadas y van sobre un basamento. Las pilastras tienen el fuste rehundido en forma de moldura cóncava. Los capi-

teles son de orden compuesto, con dos hileras de hojas de acanto y dos volutas. La cornisa que se desarrolla por encima del capitel se prolonga como un friso a todo lo largo del muro.

En los cuatro pilares centrales. en el lado correspondiente al sector de la cúpula, se encuentran otras tantas esculturas en piedra que representan a los evangelistas, colocadas sobre pedestales y mirando hacia el eje de la cúpula. Los pedestales llevan una plataforma sobre la que van las estatutas, sostenidas por un sector cenrtal y dos laterales formados por mensulas. La zona central es campaniforme y va sobre un canecillo de forma bulbosa.

Los pilares son robustos pero esbeltos y por esto no desentonan con la ligereza de las bóvedas góticas. Pero se apartan de la sencillez común a las iglesias de tipo gótico antes mencionadas que (como la de Zumárraga) van sostenidas por columnas circulares, así como también de las de pilares góticos con columnas adosadas. Otto Schubert ha señalado la similitud entre los detalles interiores de Santa María y de San Cayetano de Madrid (13). Como en esta iglesia, las pilastras adosadas de Santa María son plenas y ofrecen un efecto puramente decorativo, y no constructivo. Sin embargo, los pilares de San Cayetano son mucho más pesados, como corresponde al estilo neoclásico, estático de este templo. Los de Santa María, que son, en cambio, una síntesis de elementos diversos, unen a la movilidad del gótico el refinamiento de la temática decorativa que el clasicismo le ofrece. Se asemejan al tipo de pilar gótico que existe, por ejemplo, en la Catedral de Granada, pero con pilastras adosadas en lugar de columnas.

4. DISTRIBUCION DE LOS MUROS

El alzado de la iglesia consta de dos zonas: una llega hasta la cornisa que se extiende sobre los muros como un friso; la otra va por encima de ésta y en ella se abren las ventanas.

La primera de estas zonas, a su vez, se halla dividida en dos partes:

—la zona inferior, que va sobre un basamento corrido, consta de una serie de compartimentos separados por los pilares-contrafuerte, en forma de nichos donde se finge un arco de medio punto, que lleva una

(13) OTTO SCHUBERT, o. c., p. 316.

cartela convexa en la clave. Estos compartimentos son de distinta anchura según el tramo de nave a que corresponden y en ellos se encuentran los altares laterales. A ambos lados del arco van adosados al muro dos pilares compuestos. A su vez éstos llevan adosadas dos medias columnas dóricas de menor tamaño, que parecen sostener el arco ciego. Esta combinación de columnas de diversos órdenes y tamaños se remonta a las obras arquitectónicas de Miguel Angel.

—la zona superior constituye el friso corrido que se extiende por encima de la clave de los arcos ciegos de los nichos y de los capiteles de los pilares. Sobre una moldura de medio bocel va un sector de forma arquiteada, con gran riqueza de molduras, que van sobresaliendo una sobre la otra hasta formar una cornisa muy volada de amplia superficie, que en los pilares es un cuadrado de tamaño superior al de la base, de estos. Esta cornisa va sostenida en apariencia por una serie de ménsulas con gotas, que forman grupos de dos por cada capitel del pilar y que a su vez llevan debajo dos volutas de sentidos contrarios. Sobre esta cornisa se eleva un zócalo liso terminado en moldura de filete, sobre el que descansan directamente los arcos fajones y los nervios de las bóvedas, algunos de los cuales terminan en su parte inferior en canecillos de forma vegetal estilizada. A lo largo del muro los grupos de dos ménsulas alternan con unas metopas rectangulares decoradas también con un motivo vegetal. Esta cornisa de ménsulas es del tipo de la de San Cayetano de Madrid, y se halla dentro de una tradición que se extiende desde Ardemans a Moradillo.

Por último, bajo las bóvedas, se encuentran los sectores correspondientes a las ventanas. Estos sectores, situados sobre la última moldura de la cornisa, son de forma semicircular los más anchos y elípticos peraltados los que corresponden a los tramos del fondo. Exceptuando los dos sectores que van a los lados del ábside, los restantes están estucados. Sobre ellos un ancho arco formero completa la forma de nicho que se ha dado a cada uno de los sectores. Bajo estos arcos van las ventanas que son nueve en total y a las que se ha concedido un papel decorativo muy escaso. Son rectangulares y van enmarcadas por una doble moldura de piedra con acodos, sobre la cual aparece un arco de descarga igualmente de piedra. Para no romper la unidad estilística, en los dos tramos inmediatos al ábside se han simulado dos ventanas ciegas mediante la repetición de la moldura y el arco de descarga.

En los sectores correspondientes a los dos primeros tramos y en el sector central del fondo aparecen a ambos lados de las ventanas dos jarrones de tipo barroco, levantados sobre pedestales. Estos jarrones constituyen un elemento de origen profano provenientes de la arquitectura palaciega, cuya inclusión en este edificio religioso constituye una parte de la influencia de motivos profanos tomados de la cultura cortesana del rococó.

En el alzado de esta iglesia predomina el arco sobre el entablamiento. Solamente el friso continuo constituye un elemento horizontal moderador de la verticalidad que los pilares y las bóvedas dan al templo. La disposición de los muros se basa en la repetición de los temas decorativos que recubren los pilares a lo largo del muro y en un mismo plano. disposición barroca, aunque de origen renacentista, que fue formulada por primera vez por Miguel Angel, quien la concretó en San Pedro de Roma. El deseo de monumentalidad, que es el actor determinante de estas soluciones crea un equilibrio con las estructuras de tipo gótico, quizá a falta de un verdadero "italianismo", que se limite a influencias superficiales. Esto ha hecho afirmar a Peñuelas la "pureza de gusto" que domina esta iglesia (14).

Por otra parte esta distribución de los muros es muy semejante a la que se desarrolla en la fachada exterior. En los dos casos una serie de pilares adosados dividen el muro en zonas separadas. Pero los muros exteriores resultan de una austeridad mucho mayor que los del interior. Su decoración se limita a las pilastras dóricas adosadas y a una franja continua que repite un grupo de cuatro líneas acanaladas verticales. En cuanto a las aberturas laterales están coronadas por frontones partidos sobre los cuales van dos jarrones semejantes a los que existen en el interior de la iglesia. La puerta cegada de la derecha lleva un tercer jarrón con un alto pedestal sobre la cima del frontón y la de la izquierda un óculo con un pequeño jarrón encima. En resumen, existe una desproporción en la fachada entre los medios decorativos aplicados a la portada y a las torres y los que se aprecian en la superficie de los muros.

(14) J. PEÑUELAS, *La iglesia de Santa María en San Sebastián*. Boletín de la Sociedad española de Excursionistas (1918), p. 267. Reproducido en BEHSS 7 (1973) 291-8.

5. DISTRIBUCION DEL ABSIDE

El ábside, de forma semicircular, repite el esquema general de los muros en su zona inferior. Seis pilares adosados dividen su superficie en varios entrepaños alargados y con molduras rectangulares. Sobre los capiteles de las columnas se continúa la cornisa decorada con ménsulas, semejante a la que se extiende por el resto de los muros. El ábside va cubierto por una bóveda de cuarto de esfera, donde los pilares adosados de la parte baja se continúan por medio de seis nervios de forma radial que van a confluir a la clave de la bóveda que aparece rodeada por tres círculos concéntricos. En los espacios que los nervios dejan entre sí se han situado las principales muestras de la decoración rococó del interior de esta iglesia.

El ábside presenta la misma forma que la hornacina de la puerta de entrada. Además hay una gran semejanza en la distribución de los elementos que las integran en los dos casos. Tanto en el presbiterio como en la entrada la decoración de la bóveda se extiende en forma radial confluyendo todos los motivos en el punto central circular. Kubler afirma que "el listado de media cúpula del presbiterio puede compararse con invenciones escenográfica italianas" (15).

La forma de hornacina que poseen tanto el presbiterio como la portada proviene del tipo de exedra que diseñó Bramante como culminación de los jardines del Belveders, la cual a su vez se inspira en los teatros romanos y tiene antecedentes en algunas pinturas italianas del siglo XV. Aunque en un principio se trataba de un elemento puramente decorativo, se aplicó más tarde como medio constructivo integrante de la arquitectura monumental.

El tipo de fachada absidial es frecuente en el Norte de España y la depresión del Ebro, donde se utiliza para albergar esculturas y protegerlas de las inclemencias del tiempo: Viana, Astorga, Logroño y Alcañiz ofrecen otros tantos ejemplos de este tipo de solución, así como también, en otra región, la catedral de Murcia. Aparece asimismo en la fachada del Santuario de San Gregorio Ostiense en Mues (Navarra), terminado antes de 1700, que constituye un anticipo de la eclosión

15) O. KUBLER, o. c., p. 394.

churrigueresca. Aquí, igual que en Santa María, la portada se halla dispuesta a la manera de un retablo, con columnas salomónicas, relieves y estatuas, si bien en San Sebastián los motivos churriguerescos se mezclan con los de tipo rococó.

Esta forma aparece, en efecto, en numerosos retablos vascos, como el de la iglesia parroquial de Amasa o el de la de San Juan de Aulestia en Muréla. Muestran todos ellos nichos con esculturas flanqueadas por columnas de ornamentación abundante, y sobre ellas un entablamento, a veces interrumpido por un tercer nicho, sobre el cual se sitúa un sector de bóveda de cuarto de esfera en el que la decoración se dispone siempre en forma radial.

6. LOS ALTARES LATERALES Y EL RETABLO CENTRAL

En contraste con la sobriedad que caracteriza la iglesia de Santa María, el estilo churrigueresco, predominante en el siglo XVIII, se extendía en Guipúzcoa a través de las obras de Tomás de Jáuregui (1710-1768) y de sus discípulos. Jáuregui fue el principal representante de este estilo en las provincias vascongadas. Construyó en Guipúzcoa gran cantidad de retablos para iglesias a partir de 1732: Aránzazu, Cegama, Gaviria, Ormaiztegui, Zumárraga, etc...

La iglesia de Santa María posee siete altares laterales además del retablo central. En ellos se refleja la lucha entablada entre las dos escuelas artísticas vigentes: la de los seguidores de Churriguera y Ribera y la nueva concepción neoclásica implantada por Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, director de la Academia de San Fernando. Tres de los altares son churriguerescos: el de San Pedro, el de San Antonio de Padua y el del Consulado o de Santa Catalina. Aunque Peñuelas afirma que los tres son obra de Tomás de Jáuregui (16), es más verosímil la opinión de Murugarren según la cual sólo el de Santa Catalina fue realizado por él, mientras que los otros dos se deben a Francisco de Azurmendi o Francisco de Ugartemendía (17). Según Vargas Ponce las esculturas del altar del Consulado son de Mena, artista de la Academia de Madrid (18).

(16) J. PEÑUELAS, art. cit., p. 270.

(17) L. MURUGARREN, o. c. p. 34.

(18) J. I. TELLECHEA, art. cit., p. 308.

Con respecto a este altar se dio un hecho significativo que muestra la situación existente. En un principio le fue encargado a Ventura Rodríguez, pero, reunido en junta el Consulado, lo rechazó y decidió construirlo en estilo churrigueresco. Con la traza desechada el Cabildo eclesiástico mandó realizar el altar de la Soledad y enfrente, en el mismo estilo, el del Sagrado Corazón. En este último puede leerse la inscripción: "Franciscus Ibero executus est estereobatam, Petrus Josseph Ruete penxit et inderavit" a la derecha del altar, y "Bonaventura Rodriguez Academ. Matritens invenit et delineavit, Franciscus Azurmendi executum est altarium" a la izquierda. La primera de estas inscripciones deja ver la intervención de Ibero en la ejecución de la obra.

Por lo tanto, según esto, los altares churriguerescos serían los más modernos, cuando, a juzgar por los estilos, deberían ser anteriores los de Ventura Rodríguez. El hecho señalado indica la diferencia de gustos que convivían en aquel momento y en general la resistencia que se ofrecía ante las novedades, un tanto impuestas, del academicismo neoclásico. El apego al churrigueresco hizo que esta corriente se prolongara en Guipúzcoa como estilo arcaizante hasta los primeros años del siglo XIX.

Además de éstos existen otros tres altares en la iglesia: el altar mayor, el de San Pío V o de San José y el de Santa Bárbara. Los tres fueron diseñados por Diego de Villanueva.

El altar mayor reconstruye en su retablo la forma característica de las fachadas de muchas iglesias barrocas, que repiten la disposición aparecida en la iglesia del Gesù de Vignola, en Roma. Consta de dos partes. En la inferior cuatro columnas pareadas de orden corintio enmarcan el camarín de Nuestra Señora del Coro. A los lados hay dos pinturas, realizadas por Goicoechea, y dos pilastras adosadas a los extremos. Sobre éste se alza un segundo cuerpo unido al anterior por paramentos formando volutas en el que dos pares de jarrones enmarcan un cuadro sobre el martirio de San Sebastián de Luis Boccia. El retablo termina en un frontón partido donde aparece una representación simbólica del sol entre nubes. Dos puertas laterales con adornos de guirnaldas y angelotes, que llevan sendas pinturas encima, completan el conjunto, que abunda en decoración de grecas, guirnaldas y urnas. El retablo, escalonado, es de un neoclasicismo brillante y rico en ornamentación clásica.

Los otros altares de Villanueva son muy semejantes. Terminan en medio punto y en su zona inferior dos columnas corintias sostienen un

entablamiento que sirve de marco a dos relieves atribuidos también por Vargas Ponce al escultor Michel (19).

En general estos retablos, a pesar de sus ambiciones "clasicistas" alcanzan un efecto puramente decorativo. Aunque Villanueva era director de la Academia de San Fernando sus obras no llegan al purismo formal que poseen en cambio las de Ventura Rodríguez, que siempre se inspiran directamente en modelos italianos. Los altares realizados por él —el de la Soledad y el del Sagrado Corazón— constan de un solo cuerpo de cuatro columnas, dos de ellas avanzadas, con coronamiento y frontispicio. El segundo altar está realizado en materiales más pobres que el primero: las columnas y pedestales son de madera.

Sin embargo los altares que, sin duda, armonizan más con el aspecto de la iglesia son los tres churriguerescos, que concuerdan mejor con el resto de la decoración, ya que los de Ventura resultan demasiado severos y los de Villanueva son de un gusto muy inferior a ellos. Los altares churriguerescos —San Pedro, San Antonio y Santa Catalina— son también semejantes entre sí. Terminados en medio punto con dos cuerpos que avanzan en la parte central, llevan esculturas, están dorados enteramente y abundan en decoración churrigueresca junto a elementos que se pueden calificar como rococó.

7. ELEMENTOS DECORATIVOS DE ESTILO ROCOCO

Los elementos rococó del interior de esta iglesia se concentran en el ábside. Son principalmente una serie de motivos derivados de la forma de escudo, situados entre los entrepaños de la bóveda y en los pilares que enmarcan el ábside, así como los elementos decorativos que recubren los nervios radiales.

En los entrepaños hay cinco escudos grandes, más otros cuatro de tamaño menor colocados debajo de éstos, y otros tres en los dos pilares. Estos últimos, de esquema pentagonal, tienen unos contornos divididos en cinco lóbulos. Los cuatro escudos pequeños son todos de forma ligeramente ovoidal, con algunos elementos ornamentales alrededor, pero sin ningún adorno excesivo. En la zona superior los dos escudos situa-

(19) J. I. TELLECHEA, art. cit., p. 309.

dos en los extremos son también semejantes. En comparación con los otros, estos son los de morfología más cercana al barroco; se mantiene en ellos una simetría aún bastante rígida en la disposición de todos sus componentes que no aparece en los demás escudos. Estos son de forma ovoidal alargada, llevan una voluta con espiral a cada lado, así como otra con cuatro espirales, incluida dentro de una voluta mayor que llega hasta la cornisa y otra más por encima del escudo que va ribeteado por formas que imitan la espuma. Los dos escudos que van junto a éstos son, en cambio, de formas totalmente rococó. Su esquema es asimétrico tendente a disolver la forma primitiva en la decoración que se agrupa alrededor del núcleo ovoidal, formando una serie de elementos como ramajes estilizados en la parte inferior, una voluta a la derecha terminada en forma vegetal simplificada, una caracola a la izquierda y otras formas derivadas de temas de conchas. El escudo central es el de más profusa decoración aunque sea de aspecto más simétrico que los anteriores. Alrededor del centro pentagonal lobulado se desarrolla una orla en forma de concha que se continúa arriba con espirales y que abajo se completa con una gran guirnalda. Este escudo no llega, sin embargo, a la abstracción decorativa propia de los anteriores, que poseen una fantasía mucho mayor.

Los escudos del ábside se asemejan a los que decoran los basamentos de la portada. Estos poseen formas variadas, con elementos decorativos de tipo rococó que rodean el núcleo de los escudos semejantes a los que ya hemos visto en el interior. Sin embargo existe una diferencia: los escudos de la fachada llevan esculpidos en su interior motivos tomados de la naturaleza: por ejemplo un ciprés, el sol, una estrella marina de brazos curvados, un jarrón con flores... El interior de los escudos del presbiterio, en cambio, está vacío. Solamente en el escudo central aparece representado un barco —el escudo de armas de la ciudad—, que fue añadido con posterioridad.

En cuanto a los arcos del ábside, descansan sobre ménsulas en su base. Encima de ellas hay una moldura de filete con una segunda ménsula adosada. Esta sostiene la parte inferior del nervio en la que está esculpida una guirnalda con pendones a los lados. Más arriba el arco forma un hundimiento constituido por una voluta terminada en cuatro pequeñas espirales vueltas hacia fuera. Sobre esta voluta hay una segunda, vuelta hacia dentro, que se termina con una concha.

La ornamentación recocó de esta iglesia constituye un elemento

muy original que por sus características debe atribuirse más a una influencia francesa —lógica por tratarse de un lugar próximo a la frontera— que a la participación en las escasas corrientes de este tipo que existieron en España. Como ya hemos señalado, el rococó tuvo mucho menos desarrollo en España que en otros países, como Francia o Alemania. Las diferencias entre el rococó francés y el español quedan definidas por Taylor al decir que "lo que en Francia es gracia y fluidez, adquiere en España una cualidad nerviosa y voluble" (20). El arte rococó, que en Francia es profano y de interior, se adapta en España a las iglesias y a los exteriores. Esta es una de las razones por las cuales no aparecen en este país elementos de "chinoiserie". De hecho a menudo el rococó se limitó, a causa de la debilidad económica, a enriquecer estructuras ya existentes, y esto explica su escasez, frente a la importancia que adquirió, por ejemplo, en Portugal. Dentro de esta falta general de construcciones las provincias vascongadas ofrecen un panorama distinto, dada la prosperidad que se había alcanzado a raíz de la creación de la Compañía de Caracas. Es pujanza promovió la construcción de numerosos edificios, especialmente de ayuntamientos (actividad que no decreció hasta las guerras surgidas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX). Las casas consistoriales vasco-navarras forman un grupo de caracteres propios y definidos, como es su esquema tomado de las viviendas nobles, con arcadas en la parte baja que se adaptan asimismo al clima del país. Francisco de Ibero construyó la de Elgóibar antes de 1757, con un frontón paladiano y proporciones académicas. Pero otro grupo, que el arquitecto de Santa María debió conocer, poseía adornos rococó, como el Ayuntamiento de Mondragón de 1746 y la Casa Consistorial de Oñate, algo posterior (1779-1789), obras de Martín y Manuel Carrera respectivamente. También la casa Zumarán de Eibar tiene influencias francesas. Kubler señala que hay que buscar los antecedentes más remotos de estos edificios en la arquitectura urbana de Flandes y las ciudades italianas del Renacimiento (21).

En España puede verse también una mezcla de motivos nativos y holandeses en la fachada de la catedral de Murcia, de Jaime Bort, primer edificio español en que se aplica el rococó. Algunos holandeses

(20) TAYLOR, o. c. p. 2.

(21) O. KUBLER, o. c., p. 344.

como Juan de Vandembourg o Van der Beer acudieron a trabajar a la corte y pudieron haber introducido elementos propios de su país.

El rococó en España se desarrolló sobre todo en la zona mediterránea, donde lo introdujo el alemán Conrad Rudolf, discípulo de Bernini, que permaneció en Valencia de 1701 a 1707. En 1703 realizó el proyecto para la catedral de Valencia. Su influencia se extendió hacia Alicante. Santa María de Violat muestra su estilo reflejado en la ruptura del entablamento y la fusión de los ángulos y vados en motivos de rocalla y arabescos. El seguidor inmediato de Rudolf fue Francisco Vergara el Viejo (1681-1753), cuyo hijo Ignacio realizó junto con Luis Domingo las esculturas para el palacio del marqués de Dos Aguas, obra de Hipólito Rovira de los años 1740-44 y punto culminante del rococó en esta región. Lo que Rudolf había realizado para la arquitectura religiosa, Rovira quiso utilizarlo en un estilo privado, a la manera de países como Francia. Sin embargo la innovación no prosperó. El palacio Dos Aguas es un ejemplo de riqueza exterior en un edificio de interior más bien pobre. Los particulares, que carecían del dinero necesario, no podían permitirse llevar a cabo empresas que sólo estaban al alcance de la Iglesia.

Por lo tanto existieron dos núcleos importantes de desarrollo del rococó, uno en la zona vascongada y otro en la levantina. Los dos núcleos fueron de corta duración y no hallaron una resonancia profunda. Pero, a pesar de las semejanzas entre ellos, hubo profundas diferencias. En Levante surgió una decoración sobrecargada, directamente enlazada con la churrigüesca, que invadía y ocultaba la estructura primitiva con guirnaldas, conchas, figuras de ángeles, temas vegetales, etc...; como ocurre en la catedral de Valencia. En el País Vasco, en cambio, el rococó no fue más que un ornamento adicional que en ningún caso ocultaba la forma primordial del edificio, ni eliminaba la severidad que le era propia. Es por esto que la iglesia de Santa María carece del aspecto profano que muchas veces domina en las iglesias de abundante decoración barroca y mantiene un espíritu religioso enriquecido.

Existe una cierta dificultad para distinguir el barroco en sus últimas derivaciones del rococó. El rococó es un arte decorativo cuyos diseños implican una creación personal que ya no se ciñe a las formas estrictas del clasicismo y el barroco. Ya no pretende subyugar, sino agradar. Da más importancia a la gracia del detalle que a la majestuosidad de las líneas. Es un arte de salón, poco adecuado para una iglesia cuando

se aplica tan radicalmente como en Alemania (iglesia de Wies, de los hermanos Zimmermann, santuario de Vierzehnheiligen, de Neumann), pero que puede insertarse muy bien en aspectos limitados. Su poca frecuencia en iglesias españolas se debe, no al carácter decorativo y profano que posee, sino más bien al arraigo de las tradiciones barrocas representadas por el estilo churrigueresco. El rococó español "separa el lado puramente decorativo del rococó de sus implicaciones subyacentes: esto lleva a una falta de desarrollo coherente" (22), hecho que se puede observar tanto en Santa María como en la sacristía de la Nueva Catedral de Salamanca, edificio de mucha mayor abundancia decorativa que éste.

Quizá lo que mejor pueda distinguir al arte rococó de los demás en el aspecto formal sea lo que constituye su temática de fondo: el bucolismo. El rococó repite constantemente el tema de la añoranza de la naturaleza (que se suele identificar con el romanticismo, pero que en realidad apareció con anterioridad, y que surgió desde la Antigüedad como una constante de "rechazo" del mundo civilizado). Este rechazo se manifestó poco radical en el siglo XVIII, como queda patente en el hecho de que en arquitectura se limitara a elementos decorativos superficiales y no modificara en absoluto la estructura de los edificios. Motivos vegetales o de concha cubren las formas arquitectónicas, rehuyendo el plano, saliéndose de los marcos convencionales, buscando una tridimensionalidad y una ilusión de espacio abierto. Elementos propiamente constructivos adquieren formas caprichosas o adoptan una asimetría que trata de imitar a la naturaleza.

Por ejemplo el tema heráldico, tan característico del arte barroco, pierde, como hemos visto en la iglesia de Santa María, su aspecto monumental o representativo de una cierta categoría social. Del escudo se toma la forma como algo puramente decorativo, sin que importe que ésta ya no posea finalidad alguna. Pero además la forma esencial, trapezoidal u ovoidal, ya apenas es reconocible bajo la profusión de adornos con que se la ha rodeado. La forma barroca simétrica y estricta, se halla descompuesta. La decoración elegante y agradable prevalece sobre la estructura. La libertad en los diseños llevará a la creación de formas fantásticas y decadentes, donde sólo será importante su aspecto ingenioso. Los escudos del ábside de Santa María son muy característicos

(22) TAILOR, o. c., p. 6.

de la pérdida de conciencia de la utilidad primitiva del elemento adoptado. Al esculpir en su interior —como ocurre en los basamentos de la portada— jarrones con flores o árboles, sin ningún significado preciso, no se pretende comunicar ningún mensaje y se ha desposeído a la forma de su contenido primitivo. Es por esto que el barco colocado en el escudo central del ábside se opone al carácter original con que éste se creó.

8. LA TRIBUNA DEL CORO

Por último es preciso hablar del coro de la iglesia que se extiende entre las columnas del último tramo y es accesible desde una de las naves laterales. Este elemento es común a todas las iglesias ya descritas como columnarias de salón, propias del País Vasco. En algunos casos, como en Zumárraga, por falta de recursos se construyó la tribuna en madera, pero generalmente son de piedra, como es el caso de la que ahora estudiamos. Siguiendo el ejemplo de San Vicente de Vitoria, la tribuna del coro forma un saliente marcado, en forma de balcón. Este va sobre dos pilares de una robustez mayor que los restantes y que forman tres arcos fajones que en la clave llevan una ménsula. Estos pilares muestran un aspecto diferente en su parte frontal y en la que mira al fondo de la iglesia. La parte delantera lleva un basamento sobre el que hay un inicio de pilastra adosada y tres sectores que sostienen el balcón. En los otros tres lados el basamento es de menor tamaño y varias pilastras adosadas soportan los arcos fajones que separan los tres sectores de la parte posterior de la iglesia. Dos de estos van cubiertos por bóvedas estrelladas y tienen al fondo arcos formeros que dan lugar a unos nichos. El sector de la derecha va ocupado por la escalera de piedra que conduce al coro. Esta va adornada por una barandilla de hierro labrado con espirales y diversos temas barrocos y lleva a tramos jarrones dorados. En el sector central de la tribuna se halla la sillería, que consta de dos órdenes: 24 sillas bajas lisas en la parte baja, y en la parte alta 30 columnas compuestas con su cornisa correspondiente y una balaustrada ejecutada —según afirma Peñuelas— por Francisco Bocente y Mendía (23). Va coronada por jarrones con guirnaldas. Domi-

(23) J. PEÑUELAS, art. cit., p. 271.

na el centro del sitial una imagen del crucificado. Está trabajada en madera. En general el conjunto armoniza perfectamente con el resto de la iglesia.

Bajo esta tribuna, en el sector central de la zona posterior de la iglesia, ha sido colocada recientemente una obra del escultor donostiarra Eduardo Chillida realizada expresamente para este fin.

Se trata de un relieve en alabastro de grandes proporciones, que sobresale del muro del edificio formando un ángulo. La elección de este material no ha sido casual sino que responde a unos objetivos concretos. El problema de la luz, en su aspecto plástico, ha interesado profundamente a Chillida en los últimos años. Y en el alabastro, que se encontraba bastante desprestigiado debido a las aplicaciones de dudoso gusto en que se lo ha empleado, Chillida ha sabido descubrir cualidades nuevas, en particular su luminosidad.

En esta escultura Chillida une a su preocupación por captar el espacio a través del juego de las formas el hallazgo de la luz como factor determinante de la obra escultórica. Y de la misma forma que, en la etapa del hierro, no sólo había estudiado el espacio de fuera sino también el de dentro de la escultura, en este momento se interesa por la luz exterior que modula las formas tanto como por la que nace del interior de la obra, de la materia misma que la compone.

Esta escultura, definida por el mismo Chillida, como "reflexión plástica en torno al tema de la cruz", se integra dentro del grupo de obras pertenecientes a su última etapa y comparte con ellas unas mismas preocupaciones y búsquedas.

Participa de un mismo interés por el aspecto constructivo de la escultura, por su dimensión arquitectónica, conectándose, de esta forma, con una tendencia subyacente en todo el arte de Chillida. Pero hay que señalar que el rigor con que el escultor ha llevado a cabo sus investigaciones plásticas le han suscitado cuestiones y planteamientos que rozan con los que son propios al ámbito de la arquitectura.

Chillida se ha preocupado particularmente por el problema del espacio religioso y quizá se deba interpretar en este sentido la presente obra. Aunque su punto de partida sean unos presupuestos formales de tipo arquitectónico, su escultura, como él mismo dice, se encuentra depurada de todas las exigencias funcionales de la arquitectura.

La iglesia de Santa María constituye, pues, uno de los últimos ejemplos de una tradición de un tipo de iglesia gótica que se prolongó en el País Vasco, pero que se supera y enriquece por la aportación de elementos propios del estilo barroco —en sus derivaciones propias del siglo XVIII: churrigueresco y rococó—, que vienen a sustituir a otros de mayor pobreza y monotonía. Además la combinación de proporciones recuerda en cierta manera a algunas iglesias renacentistas, como la catedral de Granada. Y por otra parte la solidez y fortaleza de los pilares y muros le dan carácter de severidad que realza la riqueza y buen gusto de los adornos. El interior resulta a la vez rico y severo y en este sentido contrasta en general con el barroco, en el cual el aspecto profano suele prevalecer sobre el religioso. La sobriedad de la iglesia la hace integrarse dentro de la característica fundamental de todo el arte vasco, pero, al mismo tiempo en ella se ha sabido sintetizar las diversas corrientes artísticas de la época, sin haberse dejado dominar por el rígido academicismo ni por el neoclasicismo grandilocuente.