

El romanticismo funerario en Polloe (San Sebastián)

(Funeral romanticism in Polloe (San Sebastián))

Ordoñez Vicente, María
Eusko Ikaskuntza
Miramar Jauregia
Miraconcha, 48
20007 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 399-413]

La construcción del cementerio de Polloe, obra de José de Goikoa (1876-1878), es fruto de la reflexión sobre la higiene pública. Su proyecto se acoge a la corriente estilística, defendida por el movimiento romántico del neomedievalismo. Se inicia su ocupación con la tipología de la capilla-tumba proyectadas, salvo una, según fórmulas neoclásicas. En los últimos años del XIX desaparece esta tipología aunque los monumentos que se levantan siguen reproduciendo elementos procedentes del mundo clásicas. 1902-1910 se vuelve a retomar el monumento tipo capilla-tumba tomando como modelo el arte ojival. Es el momento del reconocimiento de la labor del tallista así como del material objeto de su trabajo.

Palabras Clave: Cementerio. Neomedievalismo. Romanticismo. Altuna, marmolista. Eceiza, maestro de obras.

Polloe hilerriaren eraikuntza, José de Goikoaren obra (1876-1878), higiene publikoari buruzko gogoetaren emaitza da. Proiektu hori mugimendu erromantikoak defendatzen zuen neomedievalismoa izeneko korrante estilistikoaren barnean sartzen zen. Kapera-hilobi tipologiako eraikuntzekin betetzen hasi zen hilerria, horiek formula neoklasikoan arabera proiektatuak izanik, bat izan ezik. XIX. mendearen azken urteetan, tipologia hori desagertu zen, nahiz eta eraikitzen ziren monumentuek mundu klasikotik zetozen elementuak agertzen jarraitu zuten. 1902-1910 urteetan berriro ekin zioten kapera-hilobi erako monumentua eraikitzeari, ojiba artea eredutzat hartzen zutelana. Tailugile lanaren aitorpen aldia da, bai eta bere lanaren gaia den materialarena ere.

Giltz-Hitzak: Hilerria. Neomedievalismoa. Erromantizismoa. Altuna, marmolaria. Eceiza, obra-maisua.

La construction du cimetière de Polloe, oeuvre de José de Goikoa (1876-1878), est le fruit de la réflexion sur l'hygiène publique. Son projet suit le courant stylistique, défendu par le mouvement romantique du néomédiévalisme. Son travail commence par la typologie de la chapelle-tombe projetées, selon des formules néoclassiques, sauf une. Dans les dernières années du XIXe siècle cette typologie disparaît, bien que les monuments qui sont élevés continuent à reproduire des éléments provenant du monde classique. 1902-1910 le monument type chapelle-tombe reprend en prenant comme modèle l'art ogival. C'est l'époque de la reconnaissance du travail du tailleur ainsi que du matériel objet de son travail.

Mots Clés: Cimetière. Néomédiévalisme. Romantisme. Altuna, marbrier. Eceiza, maître d'oeuvres.

El cementerio de Polloe responde a un proyecto de nueva planta¹. Su construcción (1876-1878) corre a cargo de José de Goicoa (titulado en 1869 en Madrid), ayudante del Arquitecto Municipal². Será uno de sus primeros grandes proyectos así como su introducción al campo de la arquitectura de carácter religioso.

Goicoa, en consonancia con la naturaleza del proyecto, se decanta hacia fórmulas neomedievalistas, ya sea dentro del estilo gótico o el románico³ que, junto con el estilo bizantino, serán las propuestas artísticas sugeridas por el movimiento romántico.

El muro principal de cerramiento del cementerio se nos presenta en un sólo cuerpo en el que se integran la capilla en posición central y flanqueada por las dependencias que surgen de las necesidades de la función del recinto. A cada extremo de éstas están los accesos al campo santo (Fig. 1) Este planteamiento guarda similitudes de disponibilidad en planta así como en orientación artística con el edificio de la Universidad y Seminario Conciliar (1867) de Barcelona, obra del arquitecto catalán Elías Rogent⁴.

Concedor de las propuestas racionalistas de Violet-le-Duc (1814-1879) y a las que se había acogido también Rogent en su obra, José de Goicoa limita al acceso de la capilla y a los dos arcos que nos introducen al recinto santo, su labor arqueológica sobre la ornamentación⁵.

1. Con anterioridad el campo santo de la capital guipuzcoana ocupaba parte (4.420 metros) del cerro de San Bartolomé en el Barrio de San Martín, extramuros de la ciudad. Su construcción se remontaba al periodo 1816-1818. ARTOLA, M.; *Historia de la reconstrucción de San Sebastián*; Ed. Ayuntamiento de la Ciudad de San Sebastián, 1963.

El motivo de la construcción de un nuevo cementerio es consecuencia de varios factores entre ellos la distancia obligada de 100 metros mínimo que los higienistas dan para la ubicación del recinto santo con respecto a la población y en San Sebastián el ensanche de la ciudad de los vivos llegaba a la falda del cerro de San Bartolomé, *ciudad de los muertos*.

2. Al terminar sus estudios en Madrid vuelve a San Sebastián y será nombrado ayudante del arquitecto municipal Nemesio Barrios. El periodo 1897-1909 ejerce de arquitecto municipal.

3. En la última década del siglo XIX, junto al maestro de obras Benito Olasagasti, construye la iglesia de estilo neogótico del Barrio del Antiguo. De esta construcción hoy queda simplemente la aguja calada de su torre. En 1892, siguiendo el ejemplo de las catedrales del Siglo XIII, inicia la obra de la Iglesia de San Ignacio del Barrio de Gros.

4. Considerado como el arquitecto medievalista más importante del panorama español en este periodo. Con Rogent se piensa se hayan materializado las enseñanzas del profesor de arquitectura J. Manuel INCLÁN; *Apuntes para la historia de la Arquitectura y Observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótico*, 1833. Defiende la policromía aplicada a la arquitectura.

La obra de Rogent es fruto de investigaciones sobre labores de restauraciones.

5. Al menos desde el año 1878 ha quedado constancia de los viajes que Goicoa realiza a París y Barcelona. Al conocimiento que en materia de arquitectura pudo haber adquirido en estos viajes se añade la consulta de las revistas que publicadas en el país vecino eran adquiridas por el ayuntamiento de la ciudad. Entre ellas se encuentra la revista *Gazette des Architectes et du Batiment* en cuya dirección se encontraba el hijo de Viollet-le-Duc y el arquitecto A. Baudot.



Fig. 1. Muro principal de acceso al cementerio de Polloe.



Fig. 2. Programa ornamental del arco de acceso a la capilla.

Para la talla del programa iconográfico se solicita la labor del escultor Jacinto Matheu Iroster (1834 Palma de Mallorca - 1898 San Sebastián)⁶ quien seguirá las trazas del diseño realizado por Goicoa.

La distribución del programa iconográfico es consecuente con el destino del edificio (capilla) y carácter del recinto (campo santo). Los accesos son el soporte informativo de lo que acontece y se experimenta una vez los hemos cruzado.

En el frontón del acceso a la capilla se ha recurrido a elementos simbólicos utilizados por los primeros cristianos mientras que el marco donde se registra conlleva el sentimiento de ascensionalidad fomentado por el arte gótico (Fig. 2) En posición centralizada aparece la representación del Cordero Pascual dispuesto para ser sacrificado en alusión al parejo sometimiento de Cristo. Y rellenando el espacio en torno a esta imagen se han dispuesto róleos con desarrollo de racimos de uvas asociados a espigas de trigo. Se ha trasladado al exterior la evocación del acto eucarístico⁷.

El recinto interior de la necrópolis está perfectamente ordenado por calles y avenidas principales. Todos los monumentos están obligados a orientar su fachada principal a la calle que se les asigna⁸. Esta distribución viene animada por una vegetación que se alza entre los monumentos. Del seto de rosas del antiguo campo santo se ha pasado al árbol umbroso, como el platanero, al altivo y afilado ciprés y, en menor medida, la palmera⁹.

Sobre el mobiliario funerario del antiguo cementerio sabemos que apenas existía alguna sepultura que destacara por su apariencia estética o de proporción¹⁰. Con el desarrollo urbanístico de la *ciudad de los muertos* de Polloe a los donostiaras se les ofrecerá todo un terreno libre, dividido en

6. AHMS Sección B Negociado 10 Serie II Libro de Empadronamiento 1893.

Llega a San Sebastián en 1873 y en el año 1888 será nombrado profesor de la asignatura de Vaciado, Modelado y Talla de la Escuela de Artes y Oficios. Estará al frente de este puesto hasta su fallecimiento.

7. Por su parte los frontones de los arcos de acceso, que exhiben idéntico programa, provienen de la temática difundida por el clasicismo la corona de laurel, antorcha encendidas y dispuesta en sentido inverso y combinado todo ello con el motivo de róleos con uvas vistos en la fachada de la capilla. Todo ello será un *"memento mori"* a todos los que allí reposan y esperan el Juicio Final. Cada uno de ellos está reconocido en la urna cubierta con un sudario que aparecen flanqueando al frontón soporte del programa descrito.

8. AHMSS Sección A Negociado 19 Serie III Libro 203 Expediente 11.

Esta norma vendría a aclarar el error cometido por uno de los primeros monumentos que se levantan.

9. MADDOZ, P; *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1894.

10. MADDOZ, P; *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849.

parcelas, que podían adquirir ateniéndose a las dimensiones del monumento pretendido. De este modo el cementerio de Polloe pasa a engrosar la lista de necrópolis decimonónicas conocidas cómo *catálogos de estilos artísticos*, debido al gusto personal del promotor de la obra.

En el periodo 1845-1850 se inicia la práctica de erigir mausoleos en los cementerios¹¹ generalizándose su uso en 1862¹².

En la normativa del nuevo cementerio se apunta que serán los arquitectos o los maestros de obras las personas autorizadas para la proyección y construcción de los monumentos funerarios¹³. Durante los primeros años de ocupación del siglo XIX un gran número de maestros de obras figuran como proyectistas de monumentos, destacando por el alto número de monumentos que erige Juan Muguerza¹⁴ y junto a ellos las firmas de arquitectos como José de Goicoa y Antonio Cortázar (1823-1884). Habrá que esperar hasta la última década del siglo para conocer, junto al nombre del proyectista, la firma correspondiente al autor de la talla, según planos proyectados por aquél.

Los primeros mausoleos que se levantaron en los cinco primeros años de la ocupación de la necrópolis de Polloe respondieron al modelo de panteón-capilla y sólo uno se acoge a fórmulas medievalistas. El resto se orientaba hacia estructuras y ornamentaciones propias del mundo clásico.

El monumento funerario del tipo capilla está financiado por una clientela que vio con la construcción del cementerio de Polloe la posibilidad de confirmar su posición social y que en el antiguo cementerio había sido imposible por no disponer del terreno necesario para levantar una construcción ostentosa como se estaba promoviendo en cementerios de la península. Además se ha visto la adopción de esta tipología como la mejor manera de equipararse con la antigua clase pudiente a la que se le permitía un enterramiento intimista en el interior de edificaciones consagradas.

El sillar de arenisca será la nota común de todas las construcciones funerarias en esos años de ocupación de la necrópolis durante el siglo XIX.

En 1879 Antón Luzuriaga encarga la proyección de su mausoleo al arquitecto Antonio Cortázar Gorría, el cual pertenece a una de las primeras generaciones tituladas en la Escuela de Arquitectura, concretamente en 1850.

11. QUIRÓS LINARES, F.; *El jardín melancólico. Los cementerios españoles en la primera mitad del Siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1990.

12. MONLAU, PF; *Elemento de Higiene Pública o arte de conservar la salud de los pueblos*, 2ª Ed., Madrid, 1862.

13. AHMSS Sección A Negociado 19 Serie III Libro 203 Expediente 11.

14. Galo de Aguirresarobe, José Clemente Osinalde, José Mª Múgica, Matías Arteaga. Junto a ellos aparece la tímida aportación de Domingo Eceiza.



Fig. 3. Capilla Panteón, 1879. Obra de Antonio Córdazar Gorria.

Esta obra es un ejemplo de la tendencia del movimiento romántico hacia lo fantástico y alegórico (Fig. 3). Se trata de una capilla de planta rectangular con fachada principal formada por acceso en arco de medio punto. El resto de las fachadas presentan vanos tipo saeteras. Todo el muro está recorrido por la línea de imposta que presenta motivos de hojarasca de palmetas. La cubierta es a dos aguas y en el frontón se ha labrado un rosetón ciego.

Custodiando el acceso se han representado una pareja de murciélagos que coronan antorchas encendidas. Éstas se encuentran iluminando el mundo terrestre (Fig. 4). El sentido de este programa lo podemos entender como que el retiro de los que allí yacen debe ser protegido de la oscuridad eterna –identificada la oscuridad por la presencia de los murciélagos¹⁵– esta protección la reciben

mediante la luz siempre encendida de las antorchas que simbolizan a la última verdad –la creencia en la resurrección.

Otro mausoleo que es ejemplo de investigación sobre formas y elementos artísticos de las grandes catedrales góticas es una sepultura sencilla con desarrollo vertical de su cabecera (Fig. 5) El maestro de obras José Clemente de Osinalde en 1880 localiza, cobijado por un gablete ornamentado con motivos góticos, la representación de un ángel en actitud de plegaria, momento preciso en el que está intercediendo ante Dios por el difunto de la familia Lachaize¹⁶. Se trata de una representación de clara connotación religiosa y no de emociones humanas hacia las que evolucionaron estos seres con la introducción del estilo modernista en el espacio santo.

15. En la Edad Media el *murciélago* era la especie en la que se había reencarnado el diablo y acarrea destinos poco halagüeños. En el siglo XVIII cambia su acepción, será con la interpretación dada a estos animales en los aguafuertes de “Los Sueños” de Francisco de Goya en el catálogo de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, 6 de octubre-18 de diciembre de 1988; SAYRE, Eleanor A.

16. En la actualidad figura como propiedad de la Familia Mestre-Lanchas.



Fig. 4. Detalle ornamental.

No será hasta el inicio del siglo XX, concretamente en el periodo 1902-1910, y por influjo del ambiente que rodeó la construcción de la Catedral del Buen Pastor, cuando se van a levantar en la necrópolis de Polloe las magnas capillas que reunieron a imitación de aquella para su ejecución elementos definidores del estilo ojival.

Mientras que en Europa, incluida la Península, se venían restaurando las catedrales góticas más importantes¹⁷ San Sebastián comienza a levantar, en dos fases, la suya de nueva planta. Un primer periodo de planteamiento y ejecución del cuerpo abarca de 1888 a 1897 es obra del arquitecto Manuel Echave (1846-1908)¹⁸. En su planteamiento hay que valorar una serie de circunstancias que harán de la Catedral del Buen Pastor “...la interpretación moderna más pura y más acertada entre todas las versiones medievales que se han llevado a cabo en las ciudades española...”¹⁹. En el transcurso del pro-

17. Por ejemplo el año de 1875 ha quedado impreso en los pináculos que corona la catedral de Colonia. Por estas mismas fechas se ultima la torre de aguja de la catedral de Ulm.

La catedral de León desde mediados del siglo XIX será objeto de publicaciones conteniendo las memorias de las restauraciones a las que se está sometiendo su fábrica y vidrieras.

18. Desde el 3 de noviembre de 1883 y por renuncia en el cargo de Antonio Cortázar, pasará a ejercer el cargo de Arquitecto Provincial y Director de las Obras Provinciales de Guipúzcoa. Dicho puesto implica ser jefe de los Arquitectos del Distrito y Municipales.

19. BIDAGOR LASARTE, P; *Urbanismo y arquitectura de San Sebastián durante el último siglo* Revista Nacional de Arquitectura, nº 64, 1974.



Fig. 5. Tumba proyecto del maestro de obras. José Clemente de Osinalde, 1880.

yecto Manuel Echave viaja a varias ciudades europeas comisionado por su cargo de Arquitecto Provincial. Un punto en su recorrido es la ciudad, entonces alemana, de Mülhausen próxima a ciudades como Friburgo, Ulm... A través de ellas entra en contacto con la característica común de las catedrales del suroeste de Alemania: torre única, elevada sobre el acceso y con remate en torre calada de aguja sobre una base de planta cuadrada según característica del siglo XIII. El viaje de Echave tal vez coincidiera con la terminación de la torre de Ulm en el último tercio del siglo XIX.

Para el cierre acristalados de sus vanos contó con el conocimiento del arquitecto Juan Bautista Lázaro²⁰. Dentro del interés que despertó el romanticismo por los motivos y la cultura medieval se encuentra la reflexión sobre el trabajo y la técnica del artesano del vidrio.

Y en 1899 se culmina su construcción con la torre de aguja calada, obra del arquitecto Ramón Cortázar Urruzola²¹. Sabemos que su trabajo de licenciatura se centró en un proyecto de torre gótica. A la enseñanza que sobre el gótico recibiera Cortázar Urruzola en la Escuela de Arquitectura hay que añadir las que recibiera del propio Echave a la sazón cuñado y compañero en el mismo gabinete de arquitectura en la capital guipuzcoana.

Una tumba representa la memoria hacia el difunto de los seres que le sobreviven²², por tanto un monumento que se erosione con el tiempo no

20. En 1892 sucede en las obras de restauración de la Catedral de León al arquitecto Demetrio de los Ríos. Procedió a la investigación de las vidrieras colocadas, así como de los fragmentos que no llegaron a instalarse y con la información que resultó de ella realizó los bocetos que debían completar el programa de la restauración de las vidrieras y que recibieron medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897.

Obra de J.B. Lázaro es la iglesia y convento de Jesuitas, de 1902, ubicado en la calle Garibay 19.

21. Obtiene su titularidad en 1891 en Madrid.

22. ARIÈS, P; *El hombre ante la muerte*, Ed. Taurus, Madrid, 1999. Pág. 173.

estaría en consecuencia con un recuerdo perenne. La arenisca se degrada y ennegrece por las inclemencias del tiempo y por tanto no cumple con la función que se le asigna. Por el contrario la caliza es un material de gran resistencia representando, junto con el bronce²³, duración y firmeza²⁴. La calidad y tono de los materiales distinguirá a estos monumentos del resto, convirtiéndolos en obras exclusivas²⁵.

En el año 1894 se solicitan al ayuntamiento la ampliación de dos talleres marmoleros junto al recinto santo, concretamente los de Francisco Eguren²⁶ y Tomás Altuna. En 1897 se añade a estos dos la industria marmolera de Hijos de Marcial de Aguirre, Luis y Francisco Aguirre²⁷. Con la buena marcha de estas empresas se asiste al abandono de la arenisca como material constructivo de monumentos funerarios.

La labor del tallista sobrepasa a la del director y a la vez proyector de la obra pues mientras que la firma de éste figura sobre el proyecto, la del tallista lo hará sobre la obra misma. Así, por ejemplo, a partir de 1899 encontraremos la firma del marmolista Tomás de Altuna en todas sus obras²⁸.

Con el inicio del siglo XX los maestros de obras que continúan su labor en la necrópolis se fijan en dos, Juan Muguerza y Domingo Eceiza²⁹. El primero de ellos firma su última obra en 1901 y al segundo todavía lo encon-

23. Con el inicio del siglo XX se incorpora el bronce, pero siempre para pequeños detalles como inscripciones, argollas o cadenas uniendo pivotes.

24. REYERO, C.; *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

25. En el año 1854 la junta del Cementerio Patriarcal de Madrid hacía propaganda sobre un monumento funerario modelo para quien quisiera hacerse uno o comprarse ese mismo. Lo describían como de mármol blanco y de estilo gótico. MONLAU, P. F.; *Elementos de Higiene Pública o arte de conservar la salud de los pueblos*, 2ª Ed., Madrid, 1862.

Existe una capilla funeraria en el cementerio de Polloe construida en los primeros momentos de la ocupación del recinto que presenta sus muros de arenisca enlucidos en blanco ¿a caso se intentó emular a los mausoleos en *blanco mármol*?

26. 1900 será el último año en el que encontraremos su firma.

27. El escultor Marcial de Aguirre Lazcano, natural del pueblo guipuzcoano de Bergara fue pensionado en 1864 a Roma. Se casó con la hija del pintor alemán y seguidor del movimiento artístico de los nazarenos Johann Michael Wittner. Su primer hijo, Luis, nacerá en Roma en 1871 y dos años después la familia se traslada a San Sebastián. Francisco nace en 1884 en San Sebastián.

Según se recoge en el libro de empadronamientos del año 1893 el mayor de los hijos Aguirre Wittner cuenta como transeunte y en el de 1905 ya figura como escultor. Francisco Aguirre figura con el oficio de marmolista.

28. En el monumento funerario propiedad de la familia Duques de Sotomayor ubicado en la calle San Sebastián, 126-130 consta la firma *Altuna Constructor*. En sus próximas obra aparece *T. Altuna*.

29. Su primer proyecto lo firma en el año 1885 y no será hasta 1901, año del fallecimiento del maestro de obras Muguerza cuando se prolifere su obra por la necrópolis donostiarra.

tramos de director de obra en un proyecto en 1915. Eceiza vendría a sustituir en su labor como *director de obra* de monumentos funerarios a Juan Muguerza, pasando a formar *compañía*, casi en exclusividad, con la firma marmolera de Tomás Altuna³⁰. Por su parte los arquitectos que figuran en la primera década del siglo XX serán Manuel Echave, Ramón Cortázar, Luis Elizalde, Lucas Alday y Augusto Aguirre³¹.

La tipología de panteón-capilla reaparecerá otra vez en 1901 y de forma irregular llega hasta el final de la primera década, concretamente en 1910 se construye el último ejemplo³² y todos ellos reproducen en sus alzados elementos definidores del estilo ojival, sin duda alguna por influjo del ambiente que rodeó la construcción de la Catedral del Buen Pastor.

En 1902 Domingo Eceiza firma los planos del mausoleo para la familia Echeguren³³ (Fig. 6-7)³⁴ que será su primera gran obra en la necrópolis. Y en 1910 proyecta el monumento de la Fig. 8³⁵. Tomás Altuna será la firma marmolera que figure en las dos obras.

Tomás Altuna crea su empresa en 1890 y en 1894 solicitaba la ampliación de su taller ubicado junto al propio cementerio. Salido de entre la lista de canteros se inició en el trabajo de la arenisca para especializarse en la última década del siglo XIX en la piedra caliza. En 1898 figura bajo el oficio de escultor-marmolista así como también en el apartado de canteros³⁶.

El éxito de estas empresas vendría unido a la demanda que se genera de la necesidad de amueblar y revestir los interiores de las nuevas construcciones religiosas que se levantan en la capital guipuzcoana a partir de la década de los 80 y de responder a las peticiones de renovación de las existentes. Junto a esta demanda existe la proveniente de las instituciones oficiales con su interés por engalanar lujosamente los salones. Este apego por crear interiores policromos saldrá al exterior y a un arte, el funerario, en el que el color no había tenido cabida en la necrópolis de

30. Junto a las dos firmas Altuna e Hijos de Marcial de Aguirre encontramos la obra salida de los talleres de Luisa Hermanos, Espéndez Hermanos, Mariano Ferraz y además la firma del escultor Agustín Fermín.

31. Es otro de los hijos del escultor Marcial. En el año 1904 obtiene la titularidad de arquitecto en Madrid y desde 1905 lo encontramos firmando los monumentos funerarios de la firma del taller propiedad de sus hermanos.

32. En la década de los treinta se levanta una capilla siguiendo el estilo neovasco.

33. En la fachada principal aparece el año 1901. Por los planos del proyecto sabemos que este se firma el 10 de marzo de 1902 y que fue aprobado por el ayuntamiento al día siguiente.

34. Ocupa las parcelas de Calle San Sebastián, 157-167 y Calle San Lorenzo, 122-132. La obra final difiere del proyecto inicial.

35. Situado en las parcelas 110-118 de la Calle San Prudencio y 109-117 de la Calle San Lorenzo.

36. *Guía de Lamberto Lancis* (1898).

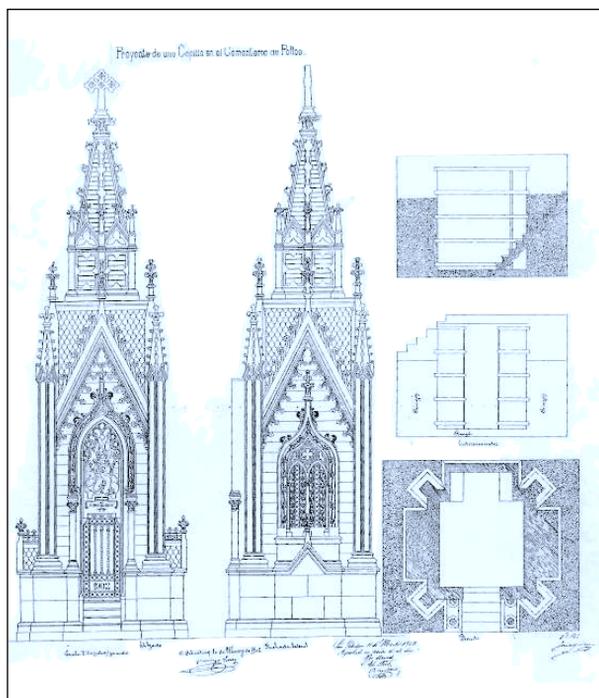


Fig. 6. Planos proyectadas por el maestro de obras Domingo Eceiza, 1902. La ejecución fue de la industria marmolera Tomás Altuna.

Polloe³⁷. Recordemos que el material empleado hasta finales del siglo XIX había sido la arenisca³⁸.

Para las capillas construidas entre 1902 y 1910 se recurre a la piedra caliza y su empleo se generalizará para todos los monumentos funerarios³⁹. En el taller de Altuna se trabajaba la piedra gris de Deva, Molín-Rosado de Mugaire (Navarra) y rojo de Choriqueta (Guipúzcoa)⁴⁰. Los tonos más utilizados son la gama del gris al blanco. En 1897 se construye una sepultura en

37. Un primer ejemplo de aplicación del color a una obra en San Sebastián se debe al arquitecto provincial Antonio Cortázar Gorriá y la obra en cuestión es el Puente de Santa Catalina (1869-1872)

38. Cfr. nota 25.

39. En 1897 el maestro de obras Eduardo Olasagasti proyecta en caliza en tono gris y rosáceo la sepultura de su propiedad, ubicada en la Calle Santa Clara, 65. Es una obra de menor dimensión que las que comentamos.

Existe otro ejemplo anterior a este que surge por iniciativa municipal. En 1879 el ayuntamiento encomienda al escultor Marcial de Aguirre levantar un monumento conmemorativo a aquellos ciudadanos que supieron restablecer el orden municipal después de los sucesos del año 1813. En la memoria explicativa se exigía que se utilizara la caliza gris de Motrico.

40. *Industria Vasca (1923-1924)*.

la que se combina el tono gris y rosado pero será un ejemplo aislado hasta 1910 en el que se levanta una capilla con fachada de sillar rosado.

Esta variedad cromática le permite jugar con la estructura del edificio como se puede comprobar en las dos obras que comentamos (Fig. 7 y 8). La piedra de tonalidad gris será empleada para los muros de cerramiento o cuerpo del edificio. El color más oscuro siempre está relacionado con el mundo terrestre.

Por el contrario en color blanco se ejecutarán los elementos ornamentales que tienen la función de mostrarse como elementos ingravidos que se elevan ante la visión del espectador: pináculos, perfiles de gabletes, figuras de seres alados o enmarques festoneados de vanos, figuras de animales monstruosos que consiguen con ese blanco marmóreo imprimir un halo de misterio a todo el conjunto al mismo tiempo que posibilitar la ascensión del familiar allí enterrado. La finalidad de este juego cromático es la búsqueda de la expresión⁴¹.



Fig. 7. Detalles ornamentales. Obra de Domingo Eceiza y Tomás Altuna, 1902.

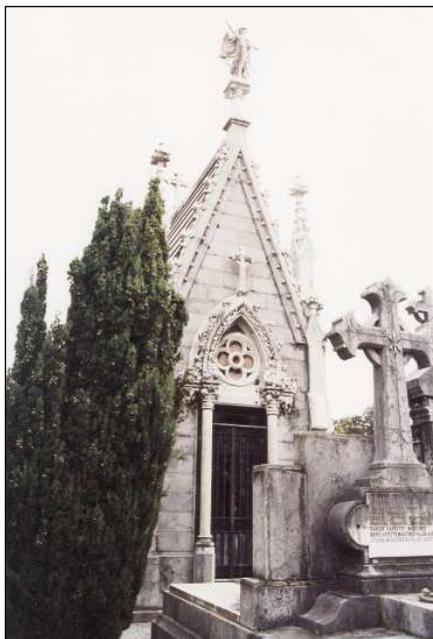


Fig. 8. Capilla-panteón. Obra de Domingo Eceiza y Tomás Altuna, 1910.

41. En el año 1867 el discurso de acceso a la Academia de San Fernando del arquitecto Francisco Jareño de Alarcón llevó por título *De la arquitectura policromata*. Allí se hablaría sobre los descubrimientos sacados a la luz gracias a la arqueología del verdadero aspecto policromo de los templos clásico.

Viollet-le-Duc elabora una teoría completa sobre el decorado pintado desde su labor en 1840 en la Sainte-Chapelle. El color decía, modelaba el espacio.

El demandante de este tipo de sepultura trata de reproducir no sólo la envoltura externa de los edificios religiosos sino también la atmósfera que reina en el interior de ellos. Para ello encarga colocar pequeños altares e imágenes de santos de los que ha sido devoto en vida y todo ello envuelto por la iluminación de colores luminosos y de variedad cromática que se consigue a través de las vidrieras que cubren los grandes ventanales a imitación de la luz paradisíaca de las grandes catedrales.

La Fig. 9 recoge una de las vidrieras de la sepultura-capilla construida en 1910⁴², vidriera realizada por el taller Rigall, Granell y Cía con domicilio en Barcelona tal como aparece firmada. El reconocimiento de esta firma tal vez llegara a la ciudad de la mano del arquitecto J.B. Lázaro, ya que Rigall formaba parte del equipo de vidrieros que trabajó con dicho arquitecto en la restauración de las vidrieras de la Catedral de León que, como anteriormente hemos comentado, será este mismo arquitecto el que cubra los ventanales del Buen Pastor.

En el cementerio de Polloe junto a este tipo de vidrieras con imágenes de santos acompañados por motivos de hojarasca existen otros en los que predominan las formas geométricas que al igual que aquellas consiguen el efecto polícromo en el interior.

Mientras las fórmulas neomedievalistas surgidas del gótico y románico encontraron adeptos en los promotores de monumentos funerarios no ocurrió lo mismo con las soluciones estructurales que ofrecían los nuevos estudios arqueológicos neobizantino, neoárabe, neomudéjar⁴³ (este último como producción exclusiva de la península)⁴⁴ etc. tal vez debido al encasillamiento de estilos *para el ocio*⁴⁵.



Fig. 9. Vidriera con la firma de Rigall, Granell y Cía., 1910.

42. 110-118 de la Calle San Prudencio y 109-117 de la Calle San Lorenzo.

43. Tan sólo existe un monumento basado en fórmulas orientalizantes.

44. En 1873 será el estilo elegido para levantar el pabellón que represente a España en la Exposición Universal de Viena.



Fig. 10. Capilla-Panteón. Motivo ornamental de Teselas, 1902.

De otra manera debemos de proceder a la hora de reflexionar sobre el arte figurativo creado por mosaicos que nos aporta la revisión arqueológica del mundo bizantino y que a la capital guipuzcoana llega de la mano de la firma francesa Hermanos Maumejean.

En 1894 este taller ya hacía publicidad, en medios periodísticos, de su labor artística en vidrieras tanto para iglesias como habitaciones domésticas⁴⁶ así como en el arte ornamental del mosaico bizantino aplicado, al igual que la vidriera, a la ornamentación de las iglesias. Obra suya son los grandes paneles que cubren los muros del interior de la iglesia de San Ignacio en el Barrio de Gros (1897). En ellos se representan escenas alusivas a la vida del santo. En la memoria que se conserva sobre la construc-

45. Recordemos que Manuel Echave construyó, para el verano de 1894, la Caseta Real de Baños, en la Playa de la Concha, siguiendo la estética del arte árabe.

46. En este año tenían su sede social en la Calle Miracruz de San Sebastián.

ción de la capilla de 1902 no se alude a la composición de la imagen del Sagrado Corazón que encerrado en una mandorla en lo alto del acceso de la capilla bendice a todo el que accede a ella pero podemos pensar que pertenece al taller de Maumejean. Es un ejemplo que no tuvo continuidad en ningún otro monumento funerario⁴⁷ de Polloe.

CONCLUSIÓN

El muro de cerramiento de la necrópolis de Polloe supuso la presentación a la población donostiarra de la tendencia del movimiento romántico aplicado a la arquitectura. Sus primeros enterramientos arrojaron la tipología visionaria y espiritual surgida en la edad media y consentida a unos pocos: la tumba-capilla aunque, salvo un ejemplo, erigidas según cánones derivados del mundo clásico. En los últimos años del siglo XIX desaparece su uso para volver a aparecer y con ímpetu a comienzos del siglo XX. Se desarrolla en un periodo muy corto, de 1902 a 1910, que es cuando el demandante imita la estructura, los elementos ornamentales y la atmósfera de las magnas catedrales góticas. Desde entonces ya no se han vuelto a crear mausoleos de estas dimensiones.

47. En San Sebastián volverá a alcanzar importancia en los años veinte del siglo XX.