

EL TEATRO VICTORIA EUGENIA DE SAN SEBASTIÁN. ANÁLISIS DEL PROYECTO Y ESTUDIO ESTILÍSTICO

ANA PEÑA FERNÁNDEZ

Licenciada en Historia del Arte. Máster universitario en métodos y técnicas avanzadas de investigación histórica, artística y geográfica

Resumen:

El teatro Victoria Eugenia es un claro exponente de la arquitectura impulsada por el imaginario burgués de comienzos del siglo XX. Este templo laico de estilo ecléctico y corte neo-renacentista, evidencia la importancia que adquirieron tanto la cultura como el ocio en la nueva urbe cosmopolita de San Sebastián. En resumen, mediante el presente estudio histórico-artístico se destacan los aspectos más relevantes de la configuración del proyecto, la construcción del edificio, sus características tipológicas y sus reformas.

Palabras clave: San Sebastián. Neo-renacentista. Burguesía. Arquitectura teatral.

Laburpena:

Victoria Eugenia Antzokia XX. mendearen hasieran burgesiak bultzatutako arkitektura-ren adierazgarria da. Horrez gain, estilo eklektikoa eta itxura neo-errenazentista duen tenplu laiko honek, Donostiako hiri kosmopolitan kulturak eta asiak hartutako garrantzia erakusten du. Finean, ikerketa historiko-artistiko honen bitartez proiektuaren konfigurazioa, antzokiaren eraikitzea, bere ezaugarri tipologikoak eta jasandako erreformak aztertzen dira.

Gako-hitzak: Donostia. Neo-errenazentista. Burgesia. Antzoki arkitektura.

Abstract:

Victoria Eugenia theatre is a clear example of the architecture driven by the bourgeois imaginary of the early XX century. This secular temple of eclectic and neo-renaissance style, demonstrates just as much the importance that culture and leisure achieved in the new cosmopolitan city of San Sebastián. To sum up, this historical-artistic research study focuses on the most relevant aspects of the set up of the project, the construction of the building, its typology features and its reforms.

Key words: San Sebastian. Neo-renaissance. Burgeois. Theatre architecture.

1. Introducción

El estudio histórico-artístico sobre el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián tiene como objetivo realizar un profundo análisis del proyecto, así como examinar el edificio desde un punto de vista estilístico y arquitectónico.

Primeramente, he realizado una breve descripción de la sociedad donostiarra de la época para contextualizarlo y relacionarlo con el periodo de construcción del edificio; esto es, se trata de vincular los acontecimientos acaecidos durante la primera mitad del siglo XX con la situación socioeconómica de la ciudad. Así, he expuesto las nuevas actividades económicas que ayudaron a que Donostia se desarrollara notablemente. Efectivamente, el turismo ayudó a configurar un nuevo espacio al que había que dotar de infraestructuras para el ocio y el esparcimiento de la burguesía. Por ello, se decidió equipar a la urbe con un gran teatro que estuviera acorde con su nueva situación de destino turístico de lujo.

He comenzado el análisis del proyecto exponiendo el proceso administrativo que llevó a la cesión de los terrenos en los que hoy se emplaza el edificio. La cuestión es que fue un proceso complicado, pero necesario, ya que la localización del teatro era esencial para la mentalidad burguesa. Una vez explicados los aspectos contractuales sobre la donación, he incidido en la construcción del propio edificio, analizando la propuesta presentada por el arquitecto Urcola, además de señalar las características y zonas más importantes del inmueble. Asimismo, he reparado en el proceso administrativo para la aprobación de dicho plan.

La cuestión estilística es fundamental, por ello, he realizado una profunda reflexión con relación a la terminología utilizada para definir el teatro, dando una visión nueva al respecto y redefiniendo el estilo del edificio. Además de realizar un estudio de la tipología arquitectónica y sus características estéticas.

Finalmente, dada la importancia que tienen para la conservación del edificio, he mencionado las reformas que se han llevado a cabo desde su apertura, dando prioridad a las últimas obras de rehabilitación de comienzos del siglo XXI.

1.1. Marco Histórico

El nacimiento de San Sebastián como ciudad burguesa comenzó a partir de su reedificación; esto es, después de la quema de la ciudad acaecida el 31 de agosto de 1813. Acto seguido, comenzaron a desarrollarse un sinnúmero de transformaciones. De hecho, la catástrofe dio paso a la construcción de

una nueva ciudad, en la que se gestaron diversos proyectos urbanísticos y se impulsaron nuevas actividades económicas.

En este sentido, es significativo mencionar el año 1854, momento en el que la localidad consiguió la capitalidad de la provincia y acogió nuevas funciones administrativas. Lo que propició a que Donostia se convirtiera en el centro económico y administrativo de la región, procediéndose, así, a la configuración de una nueva urbe.

En 1863 la ciudad, que económicamente mantenía una esencia totalmente comercial, donde predominaban las actividades de tránsito, perdió la condición de plaza militar, lo que derivó en el derribo de la antigua muralla. Hecho que “será el verdadero motor del desarrollo, urbano, económico y social de San Sebastián”¹. En definitiva, con la demolición de la fortificación, se inició la expansión de una nueva capital cosmopolita y elegante que fue promovida por la burguesía decimonónica.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, con la consolidación de la nueva clase social, se impulsaron cambios relacionados con el crecimiento económico y con el desarrollo de nuevas actividades: las administrativas, la industria, la mejora del sector servicios y el incremento del turismo. Además, la aparición de los transportes y comunicaciones² ayudaron a afianzar dichas prácticas, promoviendo el segundo sector y reforzando el tercero, dada la gran afluencia de viajeros. Así, comenzó a gestarse un crecimiento sin precedentes, en el que el emergente colectivo destacó por fomentar nuevos negocios relacionados con la industria. De hecho, se fueron abandonando las actividades mercantiles, pesqueras y militares que habían sido el motor económico en épocas anteriores.

En este caso, gracias al dinamismo financiero, se produjo un crecimiento demográfico³ que contribuyó a que la burguesía, la clase dominante, necesitara nuevos espacios donde habitar. Es por ello, por lo que “sus inquietudes la llevaron a participar en el diseño de los espacios, inspirando nuevas pautas que encauzasen su desarrollo de forma controlada”⁴.

1. GÓMEZ PIÑEIRO, J.: *Geografía e historia de Donostia-San Sebastián*, Donostia-San Sebastián; Instituto Geográfico Vasco Andrés de Urdaneta, 1999, p. 95.

2. En 1847 se inauguró la conexión con la vía de Madrid a Irún. Después, en 1864 se abrió el Ferrocarril Madrid Irún, que propició la comunicación de España con el resto de Europa. Finalmente, en 1889 se fundaron los ferrocarriles Vascongados y en 1902 el Ferrocarril de la frontera.

3. En 1864 el espacio urbanizado ocupaba 40 hectáreas con 14.000 habitantes, que en 1930 pasó a ocupar unas 300 hectáreas y un total de 78.432 habitantes. En: GARATE OJANGUREN, M.: *cien años de la vida económica de San Sebastián (1887-1987)*, Donostia-San Sebastián; Fundación Social y Cultural Kutxa, 1995, p. 269.

4. ARTOLA M.: *Historia de Donostia-San Sebastián*, Hondarribia; Nerea, 2004, p. 102.

Por consiguiente, dicha elite cooperó en la creación de una metrópoli selecta y con cierta *categoría* que acogió a una población con un elevado poder adquisitivo.

Como es sabido, en 1864, ante el aumento demográfico, se iniciaron las obras del ensanche: una ampliación necesaria. El proyecto de Cortázar fue realizado por y para la burguesía, esencialmente porque se desarrolló un nuevo concepto social de la ciudad mediante la jerarquización de las calles. Además, “tras esta distribución se esconde una concepción funcional del espacio urbano característica, por otro lado, de los ensanches de la época. La ciudad quedó dividida en áreas especializadas conforme a distintos fines económicos”⁵.

Por otro lado, cabe destacar que una vez organizado el mencionado espacio se proyectó el denominado Ensanche Oriental, lugar donde hoy día se sitúa el Teatro. Esta zona, planeada por José Goicoa en 1882 y promovida por el capital privado, fue concebida para ocupar los terrenos ganados al mar después de realizar las obras de encauzamiento del río. En definitiva, es una zona rodeada de edificios públicos —el Teatro, el Hotel, el antiguo Casino, el Mercado de la Brecha— que se emplazaron en terrenos tomados a la muralla, al río Urumea y al mar.

Además, el hecho de que Donostia estuviera en constante expansión urbanística y fuera sede veraniega de la corte española⁶, permitió a que un nuevo sector económico como el turismo se desarrollara sustancialmente. El crecimiento demográfico fue muy significativo, pero no hay que obviar que en época estival los habitantes de la ciudad aumentaban de manera sustancial. Por ello, en cierta manera, la urbe se convirtió en capital del reino dado que “la presencia de la familia real, sobre todo de la Reina María Cristina, prestigiará el veraneo donostiarra y convertirá a la ciudad en playa de moda”⁷. Con el paso de los años, se fue incrementando la afluencia de visitantes, pero dado que el sector turístico tiene carácter estacional, la burguesía se encargó de promover, de manera certera, el comercio, la industria y las finanzas.

A comienzos del siglo XX Donostia se convirtió en la típica villa de veraneo europea, donde comenzaron a proliferar los lugares de recreo como, por ejemplo, el gran Casino. Asimismo, salvando las distancias, se puede hacer un paralelismo con París tanto en su desarrollo urbanístico como en el de ámbito social. Esencialmente, porque fue “la Primera Gran Guerra, que

5. *Ibidem*, p. 112.

6. Las Visitas de la reina Isabel II se remonta a 1845. En 1887 la Reina María Cristina visitó la ciudad hasta su muerte en 1929.

7. GARATE OJANGUREN, M.: *cien años de la vida...* op. cit., p. 273.

en la capital francesa origina el final de la *belle époque*, la que colabore al engrandecimiento de San Sebastián al darse cita en la ciudad importantes personajes de la aristocracia de la política y de las artes europeas”⁸. En consecuencia, miembros del Gobierno, políticos y aristócratas, junto con la presencia de las clase media-alta estatal, ayudaron en la transformación de la capital que acogió un nuevo turismo de lujo que favoreció a convertirla en una localidad ciertamente clasista.

Los sectores en auge, tanto el turístico como el de servicios, impulsaron el desarrollo arquitectónico de la metrópoli: una nueva configuración del espacio ordenado y premeditado que buscaba ofrecer a los foráneos actividades acordes con su *categoría*. De este modo, la expansión y afianzamiento de la industria vasca propició el enriquecimiento de sus empresarios y, con ello, la edificación de multitud de edificios destinados al entretenimiento. En definitiva, la oligarquía, vista la incipiente importancia del turismo y la gran afluencia de visitantes, se encargó de dotar a la población de los elementos necesarios para el recreo.

La burguesía se hizo cargo de construir una nueva urbe a su medida. Por ello, “diseño barrios residenciales para su disfrute e impulsó la construcción de edificios emblemáticos y de equipamientos públicos, culturales, de ocio y esparcimiento”⁹. En este contexto y con el fin de incrementar su atractivo, construyeron el Hotel María Cristina, el Kursaal, el monte Igeldo, el balneario La Perla del Océano de la Concha, la plaza de toros, el Hotel Hispanoamericano, la fábrica de tabacos y los teatros Victoria Eugenia, Príncipe, Miramar y Bellas Artes... Además, la ejecución de obras tanto públicas como privadas propició a que el sector de la construcción y el turístico se relacionaran, favoreciendo a que Donostia adquiriera “una morfología urbana muy peculiar que todavía caracteriza a la ciudad”¹⁰.

En conclusión, a finales del siglo XIX y durante los primeros años del XX se sucedieron una serie de transformaciones tanto económicas como sociales que ayudaron al nacimiento de una ciudad cosmopolita. Sin embargo, aunque el desarrollo urbanístico favoreció en la confección de una nueva capital de corte elegante, también incentivó la segregación social. En consecuencia, mientras el centro se destinó para el esparcimiento de la burguesía y la acogida de visitantes, se apartó a la industria y a la clase obrera hacia el extrarradio.

8. GÓMEZ PIÑEIRO, J.: *Gipuzkoa: geografía, historia y arte*, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1982, p. 129.

9. FERNÁNDEZ CUESTA, G.: “San Sebastián: un modelo de construcción de la ciudad Burguesa en España”. *Ería*, n.º 88, 2012, p. 108.

10. GARATE OJANGUREN, M.: *cien años de la vida ...op. cit. p. 137.*



Fachada lateral del Teatro Victoria Eugenia.

Ciertamente, la aparición del turismo favoreció a la conversión de Donostia en el centro balneario de lujo y ocio preferido por la sociedad elitista de la época. Así que, dado el auge económico y la necesidad de centros de ocio para acoger a turistas, se edificaron dos suntuosos y representativos edificios: el Hotel María Cristina y el Teatro Victoria Eugenia, objeto de este estudio.

2. El proyecto

2.1. *Antecedentes. La cesión de los terrenos*

Antes de comenzar con el estudio pormenorizado sobre la historia de la construcción del edificio, se ha de reparar en su localización. Como es sabido, el Teatro y el Hotel se ejecutaron dentro de un mismo proyecto. Por ello, en 1902 se constituyó la *Sociedad Anónima de Fomento de San Sebastián*¹¹ cuyo principal objetivo fue la construcción de dichos edificios. Así, lo consignaron en el artículo tercero de sus Estatutos: su intención era adquirir la antigua plaza de toros y construir un gran hotel y un gran teatro que ayudaran al mejoramiento de la ciudad. De esta manera, mediante una soli-

11. Los socios fundadores de la Sociedad fueron: José Manuel Alonso Zavala; Víctor López de Samaniego y Soroa, propietario; Luacar García Ruiz, director del Banco Guipuzcoano; Leonardo Moyua Alzaga, propietario; Antonio Carrasco y Amilibia, comerciante; Luis Gaytán de Ayala y Brunet; Silvestre Lasquibar, Ramón Machimbarrena y Miguel Echeverría. Todos ellos donostiarra y vinculados a los negocios.

cidad para la cesión de varios terrenos el Presidente de la Sociedad afirmó que el “17 de marzo del corriente año quedó constituida en esta capital una sociedad anónima que con el nombre de Fomento de San Sebastián, persigue como fin y tiene por objeto todo aquello que signifique el progreso y engrandecimiento de esta ciudad”¹².

En este sentido, se insistió en lo positivo de construir los edificios para atraer a turistas que visitaran la ciudad durante todo el año. Además, justificaron la construcción de un teatro argumentando que el edificio era “una necesidad sentida no solo por el vecindario, sino también por la importantísima colonia veraniega”¹³. Para ello, se hizo hincapié en la belleza arquitectónica que habría de tener el Teatro; lo primordial era erigir un monumento digno de contemplación y que, por supuesto, cumpliera las condiciones de higiene y seguridad. De la misma forma, la localización del edificio y su entorno eran importantes para la mentalidad burguesa, ya que además de construirlo en el centro de la capital debía “verse rodeado de paseos y jardines que presten grata estancia a los concurrentes al espectáculo durante el tiempo en que este queda en suspenso”¹⁴. Lo fundamental era construir un teatro exento que dispusiera de espacios abiertos para el recreo por lo que el “acondicionamiento del espacio público a la vez que se organizan estas áreas dan también un relieve singular al edificio teatral”¹⁵.

En primer lugar, el 5 de mayo de 1902, el Presidente solicitó al ayuntamiento terrenos para la construcción del Hotel en la zona de la Concha. Su pretensión era que se edificara en el denominado triángulo de Miramar¹⁶, núcleo adecuado para la sociedad, pero no para algunos habitantes. Ante esta problemática situación, se desestimó la propuesta y la Corporación acordó nombrar una comisión especial para que estudiara el asunto y presentara el pertinente informe.

En relación con la ubicación del teatro, desde el primer requerimiento se evidencia la intención de los solicitantes dado que expusieron que el edificio “no tiene otro emplazamiento posible que en la Zurriola, en el eje de la calle Bengoechea”¹⁷. No obstante, visto que parte del vecinda-

12. Archivo Histórico Municipal de San Sebastián (en adelante A.H.M.S.S). Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 1.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. VV.AA.: *Arquitectura Teatral en España: diciembre 1984- enero 1985: Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda*, Madrid; MOPU, Secretaria General Técnica, 1984, p. 39.

16. Sito entre la calle Miramar, la Avenida de la Libertad y el Paseo de la Concha.

17. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 1.

rio¹⁸ se opuso a la ubicación del Hotel, ya que su emplazamiento despojaba al Paseo de la Concha de su belleza, la Sociedad decidió presentar un segundo plan fijando ambos edificios en el mencionado paseo. Así, el 22 de diciembre presentaron un nuevo proyecto demandando los terrenos en dicho paraje y sustituyendo el asentamiento del Hotel. En definitiva, los dos edificios “habían de embellecer, haciendo más apreciado y, por tanto, más concurrido un paseo que, por hoy, puede decirse está relegado al olvido en gran parte del año¹⁹”. Afirmación que evidencia, una vez más, la importancia que para el imaginario burgués tenía la ubicación de edificios emblemáticos.

Examinados ambos proyectos, la Comisión²⁰ nombrada el día 13 de febrero de 1903 se presentó a favor de los mismos, dado que satisfacían las necesidades “reclamadas por el creciente desarrollo de la población y el progreso moderno [...] la construcción de un teatro de gusto moderno y un hotel que responda a las exigencias que las comodidades y el refinamiento del día exigen²¹”. Por ello, la Corporación se mostró favorable a la cesión debido a que iba a ser positivo para la ciudad. Además, no buscaban ánimo de lucro, por lo que se consideró práctico realizar reformas alrededor de las edificaciones.

En estas primeras decisiones se consideró que el edificio del teatro debía revertir al municipio en noventa años, si bien, al final lo hizo a los setenta. Así, el 23 de marzo de 1903 se propuso al ayuntamiento que accediera a la solicitud con sujeción al dictamen del ingeniero y con la condición antes mencionada. Además, la Sociedad debía encargarse del traslado de la estatua de Oquendo²² y de la rampa de bajada al río.

En sesión de 24 de marzo el asunto quedó sobre la mesa, ya que hubo varios concejales²³ que no estaban de acuerdo en que simplemente se realizaría una permuta de terrenos. De la misma forma, se presentaron contrarios a acometer ciertas obras debido a que los edificios se situaban en una zona avanzada hacia el mar y sobrepasaban la línea de edifi-

18. Los más destacados fueron los escritos presentados por los marqueses de La Laguna, la duquesa viuda de Bailén y los marqueses de Valmediano. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. Estaba compuesta por los señores Bizcarrondo, Navarro, Gabilondo, Acha, Bidaguren y Resines.

21. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 1, fol. 33 recto.

22. Es una obra del escultor guipuzcoano Marcial Aguirre Lazcano. Esta escultura fue inaugurada el 12 de septiembre de 1894 y se construyó por suscripción popular que promovió el Ayuntamiento.

23. Acha, Bidaguren y Resines.

cación del Paseo de Salamanca. Además, existía la necesidad de levantar un muro de cierre del primer ojo continuo al estribo izquierdo del puente de Santa Catalina y había que desviar el cauce del río hacia la otra orilla. En este caso, el ingeniero municipal se mostró a favor de dichas obras, aunque entendía, como mera cuestión de conveniencia y de buen aspecto, que el Ayuntamiento debiera prescindir del segundo de los proyectos mencionados

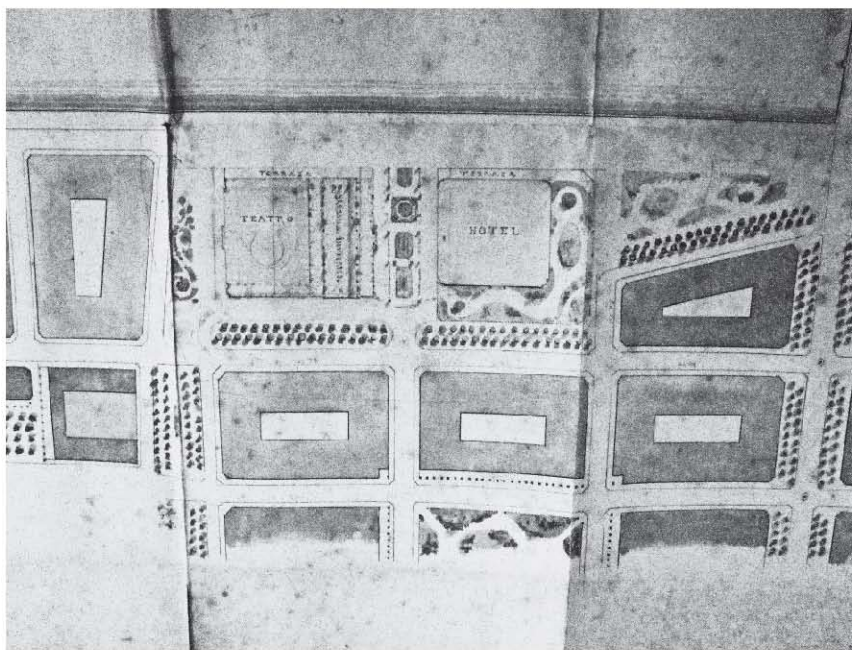
La posición de los individuos discrepantes se basaba en cuestiones meramente estéticas dado que, al estrecharse el cauce del río, “haría perder de vista cuanto menos durante la pleamar”²⁴. Asimismo, propusieron que por cuenta de la Sociedad de Fomento se construyera “un palmarium o paseo de invierno que uniendo el Teatro y el Hotel constituyera un lugar de refugio para el público durante el mal tiempo”²⁵. De este modo, es evidente la importancia que se otorgaba a la utilidad de los espacios destinados al esparcimiento.

Los concejales disconformes propusieron que la Sociedad realizara su proyecto en el Paseo, pero sin acometer obras de modificación, ya que veían un resultado perjudicial por la falta de espacio. Lo primordial era mantener la estética de la zona, por lo que fue esencial no avanzar en la línea de edificación, dotando, así, al conjunto de hermosas y envidiables vistas al mar. En resumen, no se mostraron en contra del propio proyecto sino en cómo se iba a llevar a cabo. Definitivamente, el 31 de marzo de 1903 acordaron proceder a la cesión de los terrenos, pero una Real Orden del Ministerio de Agricultura de 29 de octubre desestimó dicha decisión, manifestando que el expediente no podía ser aprobado por deficiencias y para evitar los perjuicios que podrían originarse en la ría.

Una vez subsanados los problemas, el Ayuntamiento nombró dos comisiones que delimitaron la superficie necesaria. Así, se procedió a la cesión de los terrenos situados en el Paseo de la Zurriola con destino a la edificación del Hotel, el Teatro y un jardín invierno. Por ese motivo, la comisión propuso varias condiciones que regularon la construcción de los edificios y su posterior explotación. En este sentido, para proceder a la concesión de los terrenos, el teatro debía revertir al municipio en un plazo determinado, la construcción del palmarium debía ser por cuenta de la sociedad y, después, pasar en propiedad al municipio.

24. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 1.

25. *Ibidem*.



Plano de localización de terrenos para la construcción del Hotel y el Teatro. En: A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 2.

Entre las diversas condiciones que se detallaron en la escritura, cabe subrayar que se cedieron dos terrenos rectangulares: uno, de 5.548 metros cuadrados y, otro, de 2.460 metros. Asimismo, “la citada sociedad edificará, decorará, amueblará y explotará por su cuenta un hotel de lujo en el terreno indicado con la letra A y un gran Teatro en el indicado con la letra B”²⁶. Los edificios debían presentar un aspecto rico y fachadas de sillería. Igualmente, el presupuesto para el teatro habría de ser de 1.000.000 de pesetas y con capacidad para acoger a 1.300 personas.

La Sociedad, por su parte, se comprometió a construir un Palmarium o jardín cerrado y cubierto con cristales adosado a la fachada sur del teatro de 1.650 metros de superficie y con un coste no inferior a 300.000 pesetas. Las obras debían comenzar en un plazo de cincuenta días desde la aprobación del proyecto y concluirse en un máximo de cuatro años. Por el contrario, si en el momento de la inauguración, las obras no hubieran estado terminadas, el Ayuntamiento podría conceder una prórroga, bajo una indemnización de 1.000 pesetas mensuales. Por último, abonaron 150.000 pesetas de fianza.

26. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 2.

En este caso, existió una diferencia entre ambos edificios dado que la concesión de los terrenos del Hotel era perpetua, pero “la concesión B, donde se emplazará el teatro, se hace por setenta años, que se contará desde la fecha de su terminación y el día en que este plazo expire el municipio de San Sebastián entrará en el uso y posesión de dicho terreno B y en el edificio Teatro con todas sus dependencias, mobiliario etc.²⁷”. Por supuesto, los edificios no podían destinarse a otro fin que para el que fueron concebidos: el Hotel en cincuenta años y el Teatro en setenta. En relación con este último, dos de los mejores palcos habrían de pasar a propiedad municipal: uno de ellos para ofrecerlo al jefe del Estado o a otras personalidades.

Finalmente, en el artículo dieciocho se menciona que el municipio podría “disponer del teatro y todas sus dependencias, enseres durante tres días, continuos o discontinuos, a su elección cada año, sin estipendio ni precio alguno, previo aviso cuarenta y ocho horas antes”²⁸. Asimismo, se obligó a que el Teatro ofreciera ochenta representaciones al año –cincuenta de ellas entre julio y octubre–.

Una vez analizadas todas las condiciones, el 29 de diciembre de 1903 el Ayuntamiento acordó proceder a la cesión de los terrenos²⁹. En este caso, cabe destacar que no fue un proceso exento de problemas y que se extendió durante varios años, justamente desde 1903 hasta 1908. Principalmente, por un recurso interpuesto por Bernabé Bats³⁰, que fue desestimado por el Tribunal Supremo de lo Contencioso en sentencia de 21 de marzo de 1908, momento en el que se concedió la autorización definitiva para que el Ayuntamiento procediera a la entrega.

En consecuencia, el 29 de mayo de 1908 el Alcalde, Leonardo de Moyua y Alzaga, Marqués de Roca-Verde, otorgó la escritura de cesión de terrenos del Paseo de la Zurriola a favor de la *Sociedad Anónima de Fomento de San Sebastián*. No obstante, el asunto no concluyó y el proceso se dilató durante los dos siguientes años, dado que hubo que modificar el contrato suscrito para suprimir el palmarium que la sociedad tenía la obligación de construir.

El 26 de septiembre de 1908, ante la solicitud para la supresión del jardín de invierno, el Ayuntamiento decidió proponer varias soluciones para que se realizara el pago. La primera opción consistía en que las 300.000

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*.

29. El día 30 apareció el anuncio en el Boletín Oficial de Guipúzcoa. El acuerdo fue ratificado el 21 de marzo de 1904 por la Junta Municipal.

30. Vivía en la Calle Oquendo y la construcción de los edificios le suponían la pérdida de las vistas que tenía al mar.

pesetas que la Sociedad iba a destinar al Palmarium, las entregaran en metálico y en cuatro anualidades. Por otra parte, se planteó pagar la cantidad en terrenos, para lo que ambos organismos se debían poner de acuerdo en relación con la extensión de los mismos. Así que, el Ayuntamiento, en sesión de 18 de noviembre, decidió sustituir dicha obligación contractual por las propuestas antes mencionadas, especificando que se enajenaran al ayuntamiento los terrenos que la Sociedad poseía en el Paseo de Atocha. Por tanto, según certificó el Secretario Municipal, Antonio Egaña, dictaminaron modificar el contrato “sustituyendo la condición relativa a la construcción de un palmarium o jardín de invierno”³¹.

Seguidamente, en enero de 1909 el Alcalde solicitó la autorización pertinente al ministro de la Gobernación. En este caso, mediante la Real Orden del Ministerio de 14 de julio, se notificó la imposibilidad de tomar una disposición con carácter definitivo hasta que tasaran los terrenos de Atocha y manifestaran a quien pertenecía el terreno donde habría de construirse el Palmarium. Por ello, el 14 de diciembre la Comisión nombrada decidió que el arquitecto municipal, Aldalay, y el perito designado por la Sociedad procedieran a la medición de los terrenos, y que se remitiera una carta al presidente de la Sociedad para que declarara “que quedará de propiedad del municipio el terreno en que se debiera construir el Palmarium”³².

Una vez tasados los terrenos³³ por la Comisión de Obras y Hacienda, convinieron que la mejor opción era decantarse por la entrega del dinero en metálico. De esa forma, una vez ejecutados los trámites burocráticos, decidieron que la Sociedad depositara el dinero en cuatro anualidades de 75.000 pesetas, entregando la primera cuota dentro de los ocho días siguientes al momento en que se notificara que la superioridad había aprobado la supresión del Palmarium. En consecuencia, el Alcalde notificó al Ministerio el resultado de la tasación y la certificación de que los metros cedidos para el jardín de invierno eran propiedad municipal, además de que habían acordado aceptar la compensación económica.

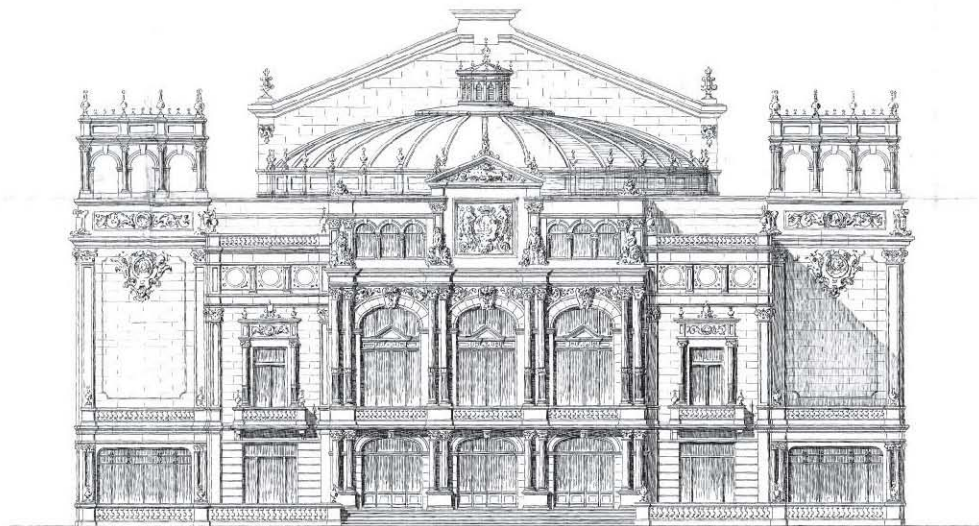
En conclusión, mediante Real Orden de 21 de febrero de 1910 el Ministerio de la Gobernación autorizó a la Corporación para que modificara el contrato bajo las condiciones anteriormente citadas. Así, una vez facultado el Alcalde, Marino Tabuyo, para el otorgamiento de la escritura, el 22 de marzo de 1910, él y el Presidente de la Sociedad, Guillermo Brunet, firmaron la modificación de la escritura.

31. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1947, Expediente 3.

32. *Ibidem*.

33. Los terrenos de Atocha contaban con una superficie de 10.435 m² y fueron tasados en 450.000 pesetas.

PROYECTO DE TEATRO
PARA SAN SEBASTIAN



FACHADA AL PASEO DE COCHES

Fuente: s. 1.º

V. de
J. de
J. de
San Sebastián 10 de Marzo de 1912
El Arquitecto
J. de

Fachada Principal del Teatro. Proyecto del Arquitecto. En: A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expedient e 1.

2.2. La construcción del edificio

El Teatro Victoria Eugenia sito en el paseo de la República Argentina, antes denominado Paseo de la Zurriola³⁴, es un claro ejemplo de la relevancia que tuvieron estas construcciones como espacios de ocio para la burguesía de comienzos del siglo XX. Efectivamente, con la edificación de este monumento, no solamente se produjo un cambio arquitectónico con respecto a los teatros anteriores, sino que la función social del propio inmueble se transformó. Ciertamente, se levantó un lugar de utilidad pública y de difusión cultural con un planteamiento ligado a aspectos tanto lúdicos como festivos; esto es, se erigió un templo laico, cuya condición monumental era un símbolo de la ciudad moderna capitalista.

Como es sabido, la promotora del proyecto fue la *Sociedad de Fomento de San Sebastián* que una vez que solventó los trámites expuestos en el anterior epígrafe presentó el proyecto de construcción. Concretamente, el 12 de marzo de 1909 el Vicepresidente notificó que el ganador del concurso para el teatro resultó ser el arquitecto Francisco Urcola³⁵.

Al analizar la memoria detalladamente se evidencia que “cumpliéndose la cláusula tercera de la escritura de cesión de los terrenos, el teatro en proyecto será de piedra de sillería en su totalidad y de aspecto rico habiéndose adoptado como estilo arquitectónico el Renacimiento español, conservando todas las fachadas, formas clásicas y huyendo de modernismos”³⁶. La composición más frecuente adoptada por los teatros españoles se inspiraba en la tradición de tratar al edificio público como un palacio. Así, lo desarrolló Urcola, esencialmente, porque los palacios del primer renacimiento responden perfectamente a las necesidades arquitectónicas de las ciudades burguesas.

Desde otra perspectiva, el proyecto especifica que “en la fachada principal, tres amplios huecos dan acceso al vestíbulo principal desde el cual se pasa a la escalera de honor que es de mármol”³⁷. En este sentido, es destacable la importancia urbana que presenta la fachada en la zona donde se inserta. Además, la mención del vestíbulo principal y de la escalera especifican que la utilización de dicho recurso arquitectónico no era meramente

34. El 3 de enero de 1913 se acordó dar dicha denominación a la calle. En: SADA J.M.; SADA a.: *San Sebastián: historia de la ciudad a través de sus calles*, San Sebastián; Txertoa, 2007, p. 263.

35. Arquitecto guipuzcoano. Entre sus proyectos destaca la plaza de toros de Chofre (1902), además fue el director e obra del Hotel María Cristina e intervino en la rehabilitación para museo del convento de San Telmo.

36. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 3 recto.

37. Ídem.

funcional, sino que “con sus múltiples tramos y sus complejos trazados”³⁸ ayudaban “a prolongar la situación iniciática que el largo camino hasta el corazón del edificio supone”³⁹.

La decoración que se proyectó es sumamente relevante, principalmente la del palco propiedad del ayuntamiento que fue decorado con mayor lujo y ostentación que los demás, dado que se iba a destinar a la realeza y otras personalidades de renombre. Acción que determina la mentalidad que existía a la hora de la confección de los edificios, donde los privilegiados gozaban de zonas exclusivas y diferenciadas.

El arquitecto también explica que, desde el *foyer*, lugar destacado, se accedía a los tres balcones que daban a la fachada principal, recurso que ofrece un claro paralelismo con la función de la planta noble en los edificios palaciegos. Asimismo, ese espacio “prepara al visitante para el clímax final, que tiene lugar en el interior de la gran sala de espectadores”⁴⁰. De la misma forma, en la planta baja se programó la construcción de un café y un restaurante como punto de encuentro, que “constituían un lugar de cita habitual para los aficionados hasta cuando no había funciones”⁴¹. Por otro lado, la sala se ideó de una forma que “es la generalmente adoptada por los teatros españoles”⁴²: de forma circular en el fondo, para que los espectadores no estén alejados del escenario.

En lo que al interior se refiere, las localidades se dispusieron en cuatro pisos: en el bajo se colocaron el patio de butacas y las plateas⁴³; en el siguiente nivel, los palcos principales, ubicando en la zona derecha del espectador el Palco Real, que tenía su entrada propia y su saloncillo; finalmente, en los dos últimos pisos, se instalaron las localidades de anfiteatro⁴⁴ y paraíso. En suma, el número de asientos que se proyectaron en un principio

38. VV.AA. *Arquitectura Teatral en España...* op. cit., p. 70.

39. Ídem.

40. Ídem.

41. *Ibidem*, p. 71.

42. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 5 recto.

43. Superficie sobre la que se disponen las butacas dotada de una pendiente ascendente desde la escena hasta el fondo de la sala, para permitir el escalonamiento visual de los espectadores. En: PRIETO LÓPEZ, J.I.: *la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el periodo de entreguerras*, Tesis Doctoral, A Coruña; Universidad de Coruña, 2003, pp. 18-19.

44. Construcción con forma oval o redonda, en el que se disponen gradas escalonadas que permiten la correcta percepción de un determinado espectáculo. En: Ídem.

fueron 1.486⁴⁵. Igualmente, “en los distintos pisos del teatro se han dispuesto además los locales que son imprescindibles, como el despacho del empresario, contaduría, archivo, guardarropas, puestos de bomberos, retretes, taller de pinturas para repaso de accesorios, almacén para los mismos y se ha dispuesto también un local para la sociedad de Fomento de San Sebastián”⁴⁶. El escenario, por su parte, era amplio tanto en anchura como en altura y el foso⁴⁷ constaba de dos pisos. Por añadidura, en los sótanos del piso de la escena se programaron: un cuarto para el director de orquesta, una sala de descanso para los músicos, veintidós cuartos para artistas y locales para los coros.

Con respecto a los materiales empleados, el arquitecto señala que “la piedra para la mampostería será caliza dura no heladiza de buen asiento y de dimensiones regulares, empleándose únicamente la pequeña para enripiar. Se rechazará toda piedra que dé señales de contener arcilla en cantidad no conveniente”⁴⁸. Por otra parte, aunque los tabiques de separación interiores eran de ladrillo, lo esencial fue la utilización de sillería labrada de arenisca en las fachadas, procedente de las canteras de Igueldo o Ulia. Concretamente, los muros de los cimientos se construyeron de mampostería hidráulica sobre hormigón hidráulico y las bóvedas de escalera de hormigón armado. No obstante, en las gradas se utilizó piedra artificial y en la escalera de honor, dada su importancia, mármol blanco.

En el armazón, tanto del escenario como en el de las cubiertas, se empleó hierro laminado y en el pavimento general embaldosado de Nolla Valencia. Sin embargo, el suelo del vestíbulo principal se confeccionó con mosaico de mármol. Por su parte, las salas de descanso y locales secundarios se entablaron con madera de pino de tea o de roble, según su importancia. En este caso, he de subrayar que hasta el pavimento se ejecutó de una forma jerarquizada, dado que los materiales más nobles se colocaron en los lugares más distinguidos.

Las dimensiones de dichas salas “buscarán cumplir el cometido de grandes estancias que no sólo configuren como piezas de descanso y conver-

45. 274 butacas; 84 Plateas, 14 de 6 asientos; 102 palcos, 17 de 6 asientos; 64 proscenios, 8 de 8 asientos, 384 en el anfiteatro y 578 en el paraíso.

46. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 6 recto.

47. Espacio ubicado debajo del proscenio, entre el escenario y la platea en el que se ubica la formación orquestal. En: PRIETO LÓPEZ, J.I: *la arquitectura teatral de la vanguardia...* op. cit., pp. 18-19.

48. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 10 recto.

sación, sino también como contenedores de otras actividades”⁴⁹. Finalmente, para alumbrar los espacios se aplicó iluminación eléctrica, si bien no se ha de olvidar la importancia de la calefacción y de la ventilación del edificio. Por último, en relación con la decoración, hay que mencionar, de manera especial, las pinturas de la bóveda realizadas por Ignacio Ugarte y los paneles decorativos de la escalera principal, de Ascensio Martiarena.

En otro orden de cosas, una vez que el proyecto fue analizado por arquitecto municipal, José Goicoa, el 14 de mayo de 1909 se llevó al Pleno para su aprobación. En este caso, cabe señalar que una de las características más importantes que destaca Goicoa es la relevancia de tener en cuenta la salubridad e higiene, conceptos que hay que relacionar con la mentalidad aburguesada que se estaba gestando a comienzos de siglo.

A pesar de que el arquitecto redactó un informe favorable con respecto al proyecto de Urcola, el concejal Vega, aunque se mostró favorable a su aprobación, señaló varios cambios que creía se debían modificar. Primeramente, indicó que la Corporación debía haber concurrido a la redacción del pliego de condiciones y a la elección del proyecto, ya que era un edificio municipal. Asimismo, se mostró contrario a la construcción del café y restaurante, añadiendo que el vestíbulo era pequeño y no reunía la altura que exigían las ordenanzas municipales. En este sentido, se presentó en contra del arquitecto porque opinaba “que en el estilo modernista cabe hacer cosas muy buenas en un edificio de esta clase”⁵⁰. Tampoco le cautivaba el emplazamiento de la entrada, ya que, a su juicio, era mejor situarla en el Boulevard y no, como estaba proyectada, en el paseo de los coches y, menos aún, la falta de salas de espera, además de que el presupuesto presentado le pareció demasiado genérico.

Una vez debatido el asunto, visto que había concejales que discrepaban, decidieron realizar una consulta al letrado y después tomar una disposición. En concreto, aprobaron el presupuesto con ciertas modificaciones, observando que el Ayuntamiento debía intervenir para que el proyecto se realizara en las mejores condiciones. Por ello, el 25 de mayo de 1909 la comisión de obras decidió incluir varias reformas a la propuesta inicial: ampliar las superficies de patios y de las plantas bajas, disponer en la planta baja dos salas de espera para galería y anfiteatro, dotar al vestíbulo principal de mayor altura, y ampliar las dimensiones de los asientos en las diferentes localidades. En este caso, la Sociedad de Fomento aceptó los cambios pro-

49. *Arquitectura Teatral en España...* op. cit., p. 69.

50. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fól. 83 recto.

puestos por lo que el 28 de mayo solicitaron que se aprobaran los planos y se otorgará la autorización para la construcción del edificio.

Por otra parte, en relación con el emplazamiento para la fachada, la Comisión de Obras decidió solicitar la opinión de la *Sociedad de Arquitectos de Guipúzcoa* y de la *Antigua Sociedad de Arquitectos*. Para los primeros lo primordial era “la facilidad de acceso y la importancia y extensión del campo visual de la fachada”⁵¹, por lo que vieron apropiado situar la entrada en el denominado Paseo de coches. Los segundos también optaron por la ubicación proyectada, dada su mayor accesibilidad y porque estéticamente se asentaba mejor en el espacio. Además, “todos los tratadistas hablan una y otra vez de la necesidad de colocar el edificio teatral en relación con un espacio amplio y despejado. Se aduce para ello razones funcionales: la facilidad para el tráfico de carruajes con los que la nueva clase dirigente se hace acompañar hasta la fiesta teatral”⁵². Claro ejemplo de ello es el autor Jacques- François Blondel que en su segundo volumen de *Cours d'architecture* recomendaba “que los teatros deberán ser edificios aislados con accesos fáciles para los coches de caballos y arcadas exteriores para tomar el aire”⁵³.

Finalmente, una vez realizadas las modificaciones en el proyecto, cabe destacar que quedaron menos localidades que las proyectadas en un principio, siendo la cabida final del teatro de un total de 1.322 localidades⁵⁴.

Desde otro ángulo, el 30 de junio de 1909 ante la remisión al Gobernador Civil de Guipúzcoa de la documentación referente al nuevo teatro, la *Junta Consultiva de Teatro* para la provincia aprobó el expediente, pero indicando varias modificaciones que se debían realizar: cambiar los accesos en las plantas de galería y de anfiteatro; ampliar las salidas de dicho piso; y variar los accesos de la escalera, que por la calle Regente daba acceso a butacas y palcos. En consecuencia, la Sociedad de Fomento cambió el proyecto e incluyó todas las modificaciones exigidas por la Comisión de Obras y por la Junta de Espectáculos, además remitió un presupuesto más detallado. Por ello, el 27 de enero de 1910, visto que los planos cumplían con las ordenanzas de edificación y las cláusulas de la concesión de terrenos, se aprobaron. Así, el 26 de enero de 1910, después de realizar todos los trámites y cambios anteriormente expuestos, la Corporación pudo aprobar el proyecto presentado en marzo del año anterior.

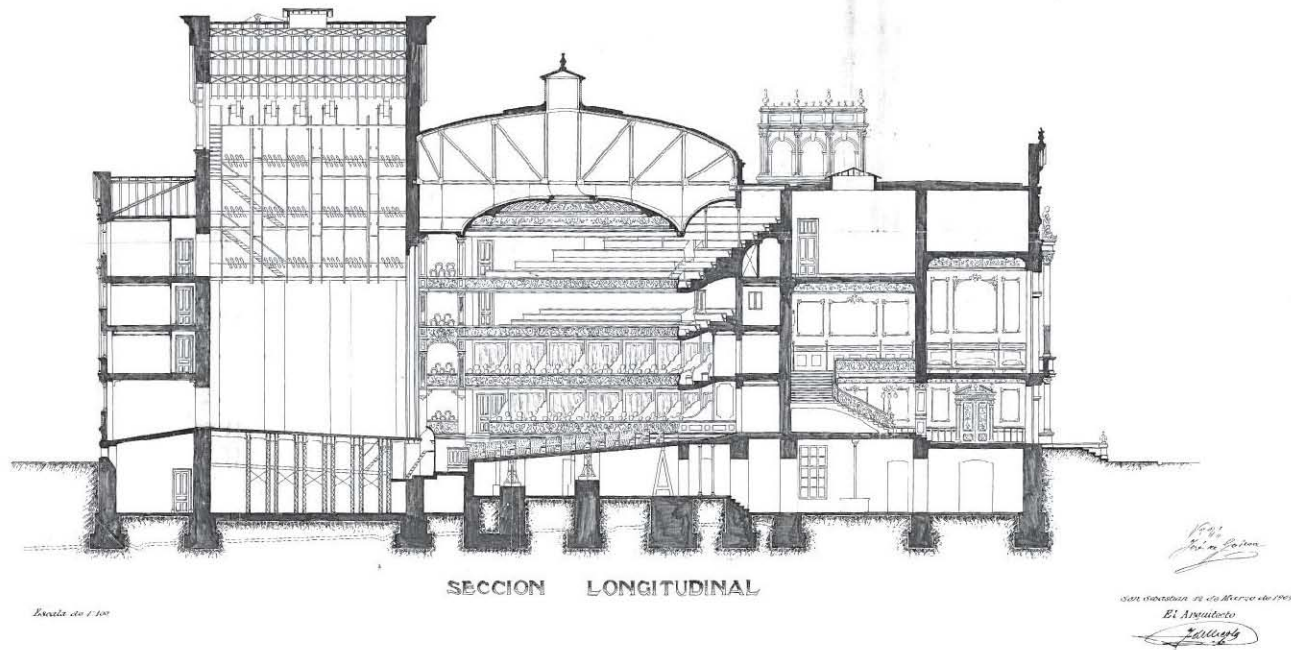
51. *Ibidem*, fol. 103 recto.

52. *Arquitectura Teatral en España...* op. cit., p. 32.

53. PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona; Gustavo Gili, 1980, p. 94.

54. 274 butacas, 102 palcos principales, 84 plateas, 64 proscenios.

PROYECTO DE TEATRO
PARA SAN SEBASTIAN



Sección Longitudinal del Teatro. Proyecto del arquitecto. En A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1.

En definitiva, la conformidad al proyecto de Urcola se demoró más de lo debido, de modo que, la Sociedad recordó a la Corporación que no podían abrir el Hotel hasta que se concluyera la obra del teatro. Supuestamente, la construcción de los edificios debía haber comenzado simultáneamente, pero dada la demora de un año en el retraso del comienzo en la ejecución del teatro se hizo imposible. De todas formas, en ese momento, quedaba una cuestión por resolver, ya que, al suprimir el jardín de invierno, se reducía la línea de construcción. Por ello, para alinear la fachada norte propusieron “que dentro de la mayor amplitud que se diera al espacio que queda entre el Hotel y el grupo palmarium-teatro resulte el monumento a Oquendo y el eje de la calle Bengoechea en el centro”⁵⁵.

En conclusión, después de veintisiete meses de obras en los que tomaron parte multitud de empresas⁵⁶ concluyeron con las obras. Entre todos los trabajos hay que destacar, nuevamente, los realizados por el pintor Ignacio Ugarte cuyos honorarios fueron de 5.000 pesetas, además de los paneles decorativos ejecutados por Ascensio Martiarena, por los que percibió 2.500 pesetas. Por último, se ha de resaltar la figura del arquitecto, el artífice de este monumental proyecto por el que le abonaron 40.000 pesetas.

La edificación de este teatro es de suma importancia, ya que la burguesía lo utilizó como un espacio de poder dentro de las infraestructuras sociales de la nueva concepción de ciudad. Así, con reiteración, se ha de señalar la relevancia que ello suponía para el turismo ya que “resulta el edificio que se proyecta construir digno de este pueblo, que tantos sacrificios viene haciendo para ofrecer cada día mayores y más hermosos atractivos a cuantos nos visitan, pues resultará seguramente el nuevo teatro un edificio de primer orden, que contribuirá indudablemente a conseguir que se extienda más y más la merecida fama de bello y culto de que goza ya nuestro queridopueblo”⁵⁷.

55. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 220 recto.

56. Las más relevantes son las siguientes: sillares, cimentación, hormigón armado y cantería: Luis Olasagasti; carpintería, encasillado para el guardarropa, bancos de las salas de descanso, maquinaria del escenario y herrería: Sres. Echeverría y Eleicegui; talla en piedra: Sres. Iñiguez y cía.; calefacción: Sres. Larrinaga y Zubiaurre; alumbrado público: Sres. Elorrio, Londaiz, Espada y cía.; aparatos de alumbrado: Elías Palme de Steinschonau (Bohemia); columnas de acero, barandillas, puertas de hierro del escenario y marquesina: Ramon Urcola; pavimento y mosaico: Sres. Barandiarán y Allende; pavimento de mármol y gradas en la escalera principal: Tomás Altuna; decoración del escenario: Eloy Garai; Telón metálico: J. Estralle; butacas de patio, mesas, sillas, forro del pasamanos de los palcos y plateas y de las puertas interiores: Clemente y Saizar; números de las butacas: Rufino Alberdi; ventanas exteriores: La Nueva Unión Vidriera; papel y terciopelo para palcos y plateas: Libert y cía., de París; lunas y espejos: Sres. Dugier y cía; y maquinaria para elevar el piso de la sala: Sres. Beinet y cía.

57. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1, fol. 215 recto.

El 30 de abril de 1912 el Presidente del Consejo de Administración de la *Sociedad Anónima Fomento de San Sebastián*, Guillermo de Brunet, comunicó que las obras del hotel y el teatro estaban concluidas, por lo que el 4 de mayo el Ayuntamiento acordó devolver la fianza de 150.000 pesetas que se entregó en garantía del cumplimiento de las cláusulas de cesión.

En pocas palabras, el 20 de julio de 1912 el Alcalde, Marino Tabuyo, notificó a los concejales que, dicho día, sábado, comenzaban las funciones teatrales con motivo de su inauguración, informando que, en el nuevo coliseo, denominado *Reina Victoria*, el Ayuntamiento contaba con un palco que siempre estaría a disposición de los concejales. Cabe destacar que la familia real acudió al día siguiente de la inauguración⁵⁸. Además, actuó María Guerrero quien protagonizó *En Flandes se ha puesto el sol*. Por último, para esa noche, después de la apertura del edificio, se reunió “la aristocracia forastera y local en los soberbios comedores del Hotel María Cristina donde se ha preparado un exquisito *souper* con un menú selectísimo”⁵⁹.



Vista del Interior del Teatro.

Una vez inaugurados ambos edificios, hay que mencionar que su coste excedió de las cantidades estipuladas en el contrato. Así, concluidos los últimos trámites, la medición y liquidación de obras, lo que se invirtió en la

58. La voz de Guipúzcoa, 21 de julio de 1912, año XXVIII. Núm. 9.734, p. 1.

59. La voz de Guipúzcoa, 20 de julio de 1912, año XXVIII. Núm. 9.733, p. 1.

obra resultó de 1.085.736,16 pesetas⁶⁰. En este caso, la cuarta cláusula de la escritura de cesión especificaba que el coste del teatro debía ser de un millón de pesetas incluyendo mobiliario, decorado, escena, por lo que, ciertamente, aunque el exceso en el presupuesto no es significativo, se invirtió más de lo que se había estipulado.

Por último, el 5 de junio de 1913 la Corporación procedió a la aprobación de la medición y la liquidación de obras, así como a autorizar a la Sociedad para que abriera el teatro de manera definitiva, ya que hasta ese momento el permiso era provisional. En dicha sesión también decidieron que “habiéndose abierto a la explotación el día 20 de julio de 1912, revertirá al ayuntamiento de esta ciudad al cabo de setenta años o sea el 19 de julio de 1982, siendo usufructuado durante este lapso de tiempo por la sociedad cesionaria”⁶¹.

3. Análisis arquitectónico y estilístico

El teatro Victoria Eugenia es un edificio cuya arquitectura refleja una época determinada, asociada con los cambios sociales y políticos que se gestaron a comienzos del siglo XX. Como es sabido, a partir del siglo XIX el crecimiento económico y el afianzamiento en los círculos de poder de la clase media influyeron en la construcción de multitud de obras públicas. Esencialmente, se comenzaron a construir teatros, por la necesidad de la burguesía para el consumo lúdico y el acceso a la cultura. Durante dicho siglo se generalizó la idea de que estos edificios eran necesarios para la ciudad: un servicio público para el ocio del ciudadano. Por ello, la proliferación de esta tipología arquitectónica estará íntimamente ligada a la modernización urbana y al progreso.

Durante la expansión de Donostia, la urbe se convirtió en una ciudad ciertamente ecléctica, dado que los edificios se proyectaron tomando como referencia experiencias arquitectónicas de varios estilos antiguos. Esta tendencia en la proliferación de recuperación de manifestaciones históricas se gestó en todos los países europeos. Así, mediante la combinación de diversos referentes se desarrolló una nueva tendencia: el eclecticismo. De todas

60. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1. No obstante, en el expediente de devolución de fianza por terminación de las obras de ambos edificios se menciona que “en el Teatro se ha invertido la suma de 1.022.950, 47 pesetas, cantidad tan bien administrada que con ella se ha levantado un edificio único en su género en España bajo todos los aspectos de belleza, comodidad, y seguridad absoluta para el espectador”. En: A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 2. Por último, en la liquidación de las obras del Teatro la cantidad total ascendía a 1.024.621, 98 pesetas. En: A.H.S.S. Sección D, Negociado, 10, Serie XXI, Libro 1951, Expediente 1.

61. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 2.

formas, no hay que caer en un error generalizado y definir a toda la arquitectura que presenta rasgos históricos como ecléctica. En este sentido, tal y como afirma Grandio acertadamente “el problema del eclecticismo es muy complejo, para unos es sinónimo de historicismo; para otros, es sinónimo de confusionismo. Para llegar a comprenderlo hay que ir más allá: quizá no hay que entenderlo como un problema de estilo, sino como un problema de adorno”⁶². En definitiva, dicha corriente asumió tendencias muy diversas, pero su plasmación tiene signos surgidos de las corrientes historicistas. En conclusión, los edificios públicos se proyectaron tomando como referencia diversas variedades compositivas.

En este sentido, el teatro se concibió como un edificio aislado, dado el lugar estratégico que ocupó una vez desarrollado y definido el Ensanche. Concretamente, se emplazó en el borde izquierdo del río Urumea, al inicio del Boulevard, como remate del primitivo ensanche y enlace con las casas que forman la zona oriental. Por ello, hay que matizar que “los ensanches sirvieron de marco para el florecimiento de una copiosa y variada arquitectura protagonizada por el eclecticismo, tendencia que coincidió con ellos y los acompañó en su consolidación”⁶³. Igualmente, se ha de relacionar con el concepto de monumentalismo, ya que hay que enmarcar la construcción del teatro dentro de los proyectos grandiosos que se impulsaron en la ciudad como modelo identitario burgués. Por ello, el edificio destaca del entorno, ya que está situado en un espacio amplio y despejado, donde cumple con su condición pública y civil de albergue cultural. En conclusión, es esencial que el teatro es una de las tipologías más representativas de la arquitectura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, por lo que toda ciudad tenía que tener uno. En consecuencia, el Victoria Eugenia es una obra esencialmente ecléctica y monumentalista.

En otro orden de cosas, en este momento he de abordar la dificultosa cuestión terminológica en cuanto a la definición del edificio como neo-plateresco. A partir del siglo XX, dentro de la proliferación y reavivación de estilos primitivos, se comenzaron a introducir lenguajes arquitectónicos más nacionales. En este caso, la pérdida de colonias españolas y la decadencia del país de 1898 “desató una crisis que provocó la reacción entre los arquitectos que sentían la necesidad de restablecer la dignidad nacional gracias a un estilo propiamente español”⁶⁴.

62. GRANDIO, Y.: *Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián: 1890-1910*, San Sebastián; Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1987, p. 26.

63. BASURTO FERRO, N.: “La arquitectura ecléctica”, en *Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939, Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, Donostia; Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004, p. 50.

64. *Ibidem*. p. 69.

La prioridad en dicho momento fue vincular la arquitectura con la nación, por ese motivo Miguel de Unamuno en su *Andanzas y visiones españolas* mencionó el Renacimiento español⁶⁵ como un estilo propio. Por consiguiente, se consagró la ligación entre estilo español y arquitectura plateresca como estilo nacional en los pabellones de las Exposiciones Universales de París de 1897 y 1900. En el primer certamen, Jerónimo Gandara tomó como referencia el palacio Monterrey de Salamanca, obra renacentista de Rodrigo Gil de Hontañón con la que se ha vinculado el Teatro Victoria Eugenia, dada su influencia en la presencia de torres y la articulación de sus ornamentos. En consecuencia, existió un componente nacionalista en la arquitectura del primer tercio del siglo XX, de muy honda repercusión, “que tiene sus orígenes ideológicos en el pasado siglo y que plantea, en definitiva, un problema de estilo como compromiso con la historia propia frente a la historia de las demás naciones”⁶⁶. En suma, se dio prioridad a la utilización de volúmenes arquitectónicos y decoración pertenecientes al renacimiento español anterior a Herrera.

Continuando con dicho argumentario, multitud de autores⁶⁷ han *etiquetado* el edificio objeto de este análisis como máximo exponente del estilo neo-plateresco, incluso se ha denominado como neobarroco⁶⁸. En este momento he de recordar que el propio Urcola lo definió como un edificio acorde con el renacimiento español⁶⁹, en clara alusión al movimiento antes citado. No obstante, he de remarcar que actualmente hay que desechar dicha terminología, ya que es una cuestión totalmente superada por los historiadores del arte. Si bien, en el momento de la construcción del edificio tenía sentido utilizar dicha nomenclatura, dado que se presuponía que era un estilo propio, en el presente es más correcto definir el teatro Victoria Eugenia como un edificio neo-renacentista. Quizás, simplemente sea una cuestión

65. NAVASCUÉS PALACIÓ, P.: *Arquitectura española 1808-1914*. En: Summa Artis Historia general del arte n.º 35, Madrid; Espasa Calpe, 1994, p. 668.

66. *Ibidem*. p. 674.

67. CEDRERO IRAOLA, A.: “la influencia francesa en la arquitectura pública donostiarra durante la Restauración” *Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939, Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, Donostia; Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2004, p. 265; BASURTO FERRO, N.: “La arquitectura ecléctica”, op. cit., p. 69; ARSUAGA, M.: Donostia-San Sebastián: guía de arquitectura, Donostia-San Sebastián; Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 1996, p. 50; GRANDIO, Y.: *Urbanismo y arquitectura ecléctica...* op. cit., p. 94; VV.AA.: *Arquitectura Teatral en España...* op. cit.; GÓMEZ PIÑEIRO, J.: *Geografía e historia de Donostia...* op. cit., p. 257; RODRÍGUEZ SORONDO, M.C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián*, Donostia; Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1985, p. 164.

68. VV.AA.: *Arte vasco*, San Sebastián; Erein, 1982, p. 256.

69. A.H.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 1.

terminológica, pero si la historia del arte ha avanzado en ciertos sentidos no debemos obviarlos.

Desde su aparición en la historiografía el término *plateresco* ha experimentado acepciones contradictorias, ya que es una expresión ciertamente ambigua y confusa. De este modo, se ha considerado un tópico calificar el *plateresco* como un estilo propiamente español⁷⁰. En este caso, tal y como afirman Nieto, Morales y Checa “el plateresco es un fenómeno que dista mucho de poder ser considerado específicamente hispano”⁷¹, porque la utilización de decoración renacentista en estructuras góticas también se dio en otras zonas europeas⁷². De modo que, en la actualidad, se advierte, con claridad, que “el plateresco ha sido un error terminológico”⁷³.

No obstante, aunque dicha cuestión no sea tan simplista, dado el carácter de este trabajo; entiendo que, en este caso, la explicación es proporcionada para discernir el porqué de renunciar a seguir utilizando dicha nomenclatura. En realidad, los autores mencionados no están errados en su definición estilística porque el arquitecto tomó como influencia las formas del primer renacimiento español, pero dado que se mantiene una inexactitud terminológica he reparado en subsanarla. Por ejemplo, autores como Cendoya⁷⁴ no utilizan la denominación de neo-plateresco. En conclusión, en una nueva redefinición del estilo del teatro hemos de considerar que es un edificio neo-renacentista.

Una vez analizadas las cuestiones meramente conceptuales, he de abordar el estudio arquitectónico del propio edificio y, así, ahondar en el análisis de sus características estéticas.

Con la llegada de los Borbones, la “nueva dinastía trajo consigo otros aires arquitectónicos más internacionales y universalistas, pero siempre

70. El primero en utilizar dicho término fue Ortiz de Zuñiga haciendo referencia a un tipo de decoración, pero su intención no fue identificarlo con un estilo. En cambio, un siglo después, Ponz lo empleó para definir el estilo dominante en la arquitectura española de finales del siglo XV y hasta los años setenta del XVI.

71. NIETO, V.; MORALES, A.J.; CHECA, F.: *Arquitectura del renacimiento en España 1488-1599*, Madrid; Cátedra, 2010, p. 60.

72. “En Francia, Alemania e incluso la Lombardia italiana el quehacer arquitectónico se había distanciado de lo que debía ser la norma clásica, y se produjeron fenómenos similares de hibridación con la pervivencia gótica y una indefinición estilística semejante”. *Jornadas sobre renacimiento español*, Príncipe de Viana, Año 52, Anejo 10, 1991, p. 104.

73. *Ibidem*. p. 103.

74. CENDOYA ECHÁNIZ, I.: *Arquitectura eta hirigintza Gipuzkoan*, Bilbao; Gero-Mensajero, 1995, p. 118.

a remolque de los huracanes, sobre todo, italiano y francés”⁷⁵. De manera que Urcola, en su proyecto, tuvo en consideración los teatros de Viena y París. En este momento hay que recalcar que “el origen de la tipología teatral moderna vino marcado por las reformas del espectáculo teatral planteadas por teóricos y directores a finales del siglo XIX y comienzos del XX”⁷⁶. En consecuencia, muchas de las características esenciales del teatro decimonónico persisten en el Teatro Victoria Eugenia: la monumentalidad, la suntuosidad decorativa, la confortabilidad de los espacios, la seguridad, la opulencia, la importancia de los servicios e instalaciones, la comodidad, la relevancia del espacio, la armonía, así como la facilidad de acceso⁷⁷ y sus extensas dimensiones.

Aunque en un epígrafe anterior se han señalado los materiales que se emplearon en la construcción, lo primordial en este edificio es el uso de la piedra arenisca ya que “será una nota característica de la arquitectura de San

Sebastián de aquella época, dándole un carácter muy especial, ya que se utilizará tanto en edificios públicos como privados”⁷⁸. Asimismo, es totalmente relevante la aplicación de hormigón armado en el arco de embocadura del escenario y en los voladizos.



Fachada principal del teatro.

La fachada principal es totalmente expresiva para que el teatro destaque en relación con los edificios circundantes. Asimismo, la plasticidad de la misma se acentúa mediante la decoración, que produce efectos ligados a la idea de monumento público y civil. Igualmente, destacan las torres de las escaleras que enmarcan la fachada, así como la cúpula de la sala y la cubierta del escenario que sobre-

75. GARCÍA MELERO, E.: “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”. *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, H.^a del Arte, t. 7, 1994, p. 215.

76. PRIETO LÓPEZ, J.I.: *la arquitectura teatral de la vanguardia...* op. cit., p. 77.

77. El edificio en su origen tenía siete accesos, desde diferentes calles, jerarquizados y clasificados según su categoría y precio.

78. GRANDIO, Y.: *Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián...* op. cit., p. 92.

salen notablemente. Las columnas de orden corintio se intercalan de dos en dos entre los tres vanos de acceso y los balcones del piso principal.

El conjunto se remata mediante un entablamento que consta de tres arcos de medio punto a cada lado, separados mediante una estructura que acoge un escudo de la ciudad sostenido por dos figuras femeninas, cuyo acabado es un frontón. En cuanto a la decoración del frente son destacables los motivos florales, del mismo modo que los medallones tallados con bustos de personajes relevantes como: el Conde de Peñaflores, Arriaga, Eslava, Gayarre, Gaztambide y Santesteban. Además, la belleza de los grupos escultóricos de la tragedia, la música, la danza y la comedia evocan a las representaciones asociadas con los espectáculos teatrales. En todo el conjunto existen arcos de varios tipos: de medio punto, rebajados, elíptico o deprimidos.

Las fachadas laterales se agrupan mediante la superposición de dos órdenes: un orden de pilastras corintias sobre otro de toscanas. En este caso, también encontramos huecos adintelados agrupados en serie o aislados, que responden a una composición serliana. Además, en el centro aparece un conjunto que presenta el mismo esquema que la fachada principal: tres arcos de medio punto sobre otros tres, que a su vez se rematan en tres huecos cada uno. Por último, en el frontón se representa a un ser fantástico, que se asemeja a un grifo. El conjunto culmina mediante una moldura de cuadrados que sobresalen del edificio y una balaustrada con pináculos a modo de decoración. La fachada posterior también se configura mediante ordenes superpuestos. De todas formas, es la más simple ya que solo presenta vanos adintelados. No obstante, en la parte superior central hay tres arcos rematados por otro frontón. En todo el conjunto también aparecen medallones vacíos y ornamentos florales en paredes y en los frontones de los vanos. En general, la simetría y el orden son las características fundamentales del exterior de este edificio.

La sala del Teatro se dispone mediante una planta semicircular o *a la italiana* cuyos extremos se prolongan en forma de herradura. Por ello, el proyecto, en cierta medida, tendrá conexión con el Teatro de los Santos Juan y Pablo en Venecia-1654 –y con el de San Carlo en Nápoles-1737–. Ciertamente, desde el siglo XVII la nueva tipología italiana caracterizada por la forma de herradura de su platea, también denominado teatro de palcos por su configuración espacial, comenzó a conquistar Europa y fue adquirida durante las siguientes centurias por multitud de teatros, entre ellos el Victoria Eugenia. Esta tipología impulsada en Europa⁷⁹ también

79. Esta tipología dio lugar a obras maestras de la arquitectura europea como el *Palacio de la Ópera de París* de Charles Garnier, el *Theatre Royal Drury Lane* o la *Royal Opera House* de Londres, el *Stadsschouwburg* de Amsterdam, la *Bayerische Staatsoper* de Múnich o la *Wiener Staatsoper* austriaca.

presenta galerías en el perímetro y la caja escénica se haya conectada con el auditorio. En este aspecto, aunque a comienzos del siglo XX en Europa se buscaban nuevos modelos, Urcola, tal y como lo hacían la mayoría de arquitectos, se decantó por el modelo antes comentado de claro carácter historicista. La disposición de la planta también expone la importancia que la simetría y la perspectiva tienen en estos edificios. Precisamente, porque “la forma curva del coliseo para los espectadores se contrapone al rectángulo del escenario, constituyendo un dualismo perfecto y esencial en la configuración del teatro”⁸⁰.

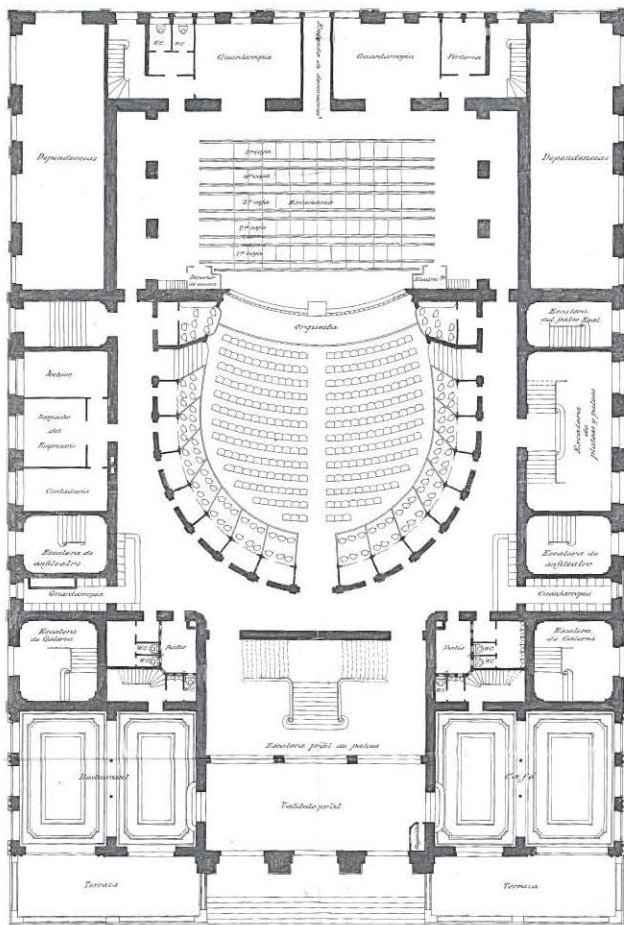
Desde otra perspectiva, la distribución de los asientos en cuatro niveles indica la estratificación jerárquica o escalonada mediante la que se configura el teatro. En efecto, aunque los espectadores pertenecían a las esferas más altas de la sociedad, dentro de la misma también existían diferencias, por ello, cada asistente se acomodaba de acuerdo con su condición social.

Con respecto a la decoración interior, hay que destacar la ornamentación basada en el uso de: *a candelieris*; motivos florales; escudos, principalmente los de la ciudad; y cornucopias de color dorado, que exponen la ostentación y la opulencia de la sociedad que frecuentaba el teatro. Este último ornamento es símbolo de la abundancia y la prosperidad y se representa mediante un gran cuerno del que rebosan frutas, flores... Ciertamente, todo el espacio, antepechos, molduras e incluso el arco de embocadura del teatro presentan estas formas que están íntimamente ligadas con la decoración utilizada durante el primer Renacimiento. No obstante, el embellecimiento de la sala se presenta de una manera un tanto excesiva, por lo que, en cierta manera, se vislumbran características que nos recuerdan al interiorismo rococó. En este caso, al observar la sala, es obvio que se tuvieron en cuenta hasta los menores detalles y que el edificio se concibió con suma perfección. Así, actualmente en el interior dominan el oro y el terciopelo rojo, materiales que manifiestan la riqueza del entorno.

El elemento más relevante de la decoración interior son, sin duda, las pinturas del techo de la sala realizadas por Ignacio Ugarte y a las que haré alusión en un epígrafe posterior dada su calidad estética. Asimismo, los tres paneles decorativos de Ascencio Martiarena en los que representa la poesía, la danza y la música responden a un estilo muy particular que, salvando las distancias, recuerdan a mosaicos bizantinos.

80. GARCÍA MELERO, E.: “Los modelos de la tipología del teatro a finales...” op. cit., p. 235.

PROYECTO DE TEATRO PARA SAN SEBASTIÁN



Estado de 1/100

PLANTA BAJA

J. A. S.
J. A. S.
San Sebastián 12 de Enero de 1925
El Arquitecto
[Signature]

Desde otro ángulo, he de señalar la importancia de la escalera de honor, el gran *foyer* y las salas de descanso, abundantes en los teatros europeos: estancias de las que carecían los teatros españoles y que el Victoria Eugenia de San Sebastián adquirió perfectamente, así como el Teatro García Barbó de Vigo⁸¹.

En resumen, la sala, el escenario y las demás dependencias señaladas en el análisis del proyecto forman parte del propio evento teatral, ya que todo el edificio se concibió como una sola pieza. En suma, el objetivo principal en la construcción de esta tipología arquitectónica es “la articulación de un escenario ilusionístico con una sala de amplias dimensiones, visual y acústicamente resuelta para la mayoría de espectadores, con una clara especialización en la representación teatral e incorporando un sistema de espacios subsidiarios que refuercen todo el ritual social de la fiesta teatral”⁸².

4. Reformas

Como colofón a este estudio histórico-artístico he de explicar las reformas que se fueron acometiendo en el teatro, ya que, sin ellas, la construcción no gozaría del perfecto estado de conservación en el que se encuentra actualmente. Previamente, he destacado que en la ejecución del proyecto se realizaron varias modificaciones, ajustando las dimensiones de varios elementos y variando el vestíbulo y las escaleras, para adaptarlos a la normativa de espectáculos públicos de 1885.



Vista de la escalera Principal.

81. NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura española 1808-1914...* op. cit., pp. 469-470.

82. *Arquitectura Teatral en España...* op. cit., p. 15.

Años después de la inauguración del edificio, en 1922, se efectuaron diversas obras tanto en palcos como en las plateas⁸³. Asimismo, se modificó el color verde de la sala sustituyéndolo por el rojo actual, así como las butacas que pasaron del cuero verde al terciopelo rojo. Además, en los bajos del teatro se abrió el *Gran Café Lion D'or*, punto de encuentro para los asistentes antes de las representaciones. Después, el 26 de junio de 1923 se llevó a cabo una pequeña reforma de un hueco en la fachada posterior del teatro⁸⁴.

De todas formas, es evidente que durante las siguientes épocas el edificio sufrió diversas modificaciones en diferentes espacios, puesto que el estado actual del edificio no coincide con los planos originales. En este sentido, debemos hacer hincapié en que muchas de las reformas realizadas en edificios públicos se fundamentan en los cambios de uso de las instalaciones, por lo que el concepto de funcionalidad siempre permanecerá ligado a las transformaciones.



Interior del teatro. Arco de embocadura del escenario.

En 1983, una vez que el teatro revirtió al ayuntamiento, se acometieron ciertas obras de mantenimiento, ya que el edificio presentaba deficiencias en su conservación. Por ello, en mayo de 1985 se ejecutaron obras que se prolongaron durante cuatro meses; fundamentalmente, obras de restauración de fachada e interior. En el exterior, se retocaron y limpiaron las fachadas y

83. *El teatro Victoria Eugenia 1912*, Donostia; Centro de atracción y Turismo del Ayuntamiento, sd.

84. A.H.M.S.S. Sección D, Negociado 10, Serie XXI, Libro 1950, Expediente 6.

adaptaron el interior a las nuevas necesidades funcionales. En principio, el 10 de abril la Comisión Municipal Permanente adjudicó las obras de pintura en vestíbulos, palcos y sala de butacas a José Ramón Licega⁸⁵. Seguidamente, el 15 de mayo acordaron “prestar conformidad al proyecto presentado por Estudios Técnicos Eneka para la instalación eléctrica del teatro”⁸⁶. De la misma forma, a finales de dicho mes adjudicaron a electricidad Etxave S.A., las obras de cambio de instalación eléctrica; a Tecpropasa, los trabajos de limpieza de la fachada; y a Bengoetxea, las obras de reposición de balaustradas. Por último, las obras de carpintería las ejecutó Pablo Gaztelu⁸⁷.

Finalmente, años antes de la última reforma, se renovó la instalación eléctrica y de seguridad. Además, en los años cincuenta restauraron las pinturas de Ugarte y la decoración. Por último, en 1993 se renovó el aparato escénico ya que sufrió daños por el desprendimiento del sobre-peine.

En otro orden de ideas, se ha de reparar en las obras de reforma que se llevaron a cabo entre noviembre de 2001 y febrero de 2007. En este caso, visto que el edificio necesitaba de una modificación sustancial, dado sus nuevos usos y la necesidad imperiosa de una renovación tecnológica, se acometió una gran obra que, si bien, ha modificado el teatro, no lo ha despojado de su esencia.

En primer lugar, el 18 de diciembre de 1997 el proyecto⁸⁸ fue requerido por la Dirección General de la Vivienda, Arquitectura y Urbanismo del Ministerio de Fomento. Así, en julio de 1998, tras modificar el primer programa de necesidades realizado en enero de dicho año, se entregó el Proyecto Básico. No obstante, en noviembre, mediante un informe realizado por el Ayuntamiento se dispuso la solicitud de “que la propuesta de intervención mantuviera o se acercara a la actual proporción de las superficies de los locales de *usos no vinculados al teatro* respecto a los de *usos teatrales*”; esto es, existió un conflicto de intereses dado que el edificio no solamente alberga actividades relacionadas con el teatro. Por ello, el 15 de marzo de 1999 el Ministerio y el Ayuntamiento decidieron diferenciar los espacios destinados a

85. A.A. M.S.S. (Archivo Administrativo Municipal de San Sebastián) A-00258-02. Le pagaron 11.014.468 pesetas. Asimismo, el 15 de mayo le adjudicaron otros trabajos de pintura; en este caso, de caja de escalera de acceso a la galería, vestíbulos de galería, anfiteatro, techos y muros de aseos por 2.699.865 pesetas.

86. *Ibidem*.

87. Etxave por 9.145.089 pesetas; Tecnoprasa por 3.173500 pesetas; Bengoetxea por 7.264.500 pesetas y Pablo Gaztelu por 10.240.467 pesetas.

88. Los promotores fueron el Ayuntamiento y el Ministerio de Fomento, quienes encargaron el proyecto a los arquitectos J. Zubiria Sautu y G Loch. Información otorgada por el Departamento de Proyectos y Obras del ayuntamiento de San Sebastián (07/2017). Signaturas: 2/01 Rehabilitación del Teatro y 4/06 Fase II, Memoria de Rehabilitación.

usos teatrales y los locales que se emplean en otra utilidad. En consecuencia, se presentó un Anexo al proyecto inicial de rehabilitación.

Acto seguido, en octubre de 1999, se entregó el Proyecto de Ejecución, de manera que en abril de 2000 se presentó el Definitivo, una vez que la Diputación emitió una Orden Foral para la modificación en los accesos. Finalmente, el 7 de noviembre de 2001 comenzaron los trabajos de rehabilitación integral del edificio. Sin embargo, las gestiones administrativas no cesaron, ya que en octubre de 2002 se solicitó a la dirección de obra la redacción de un Proyecto Modificado, realizado por el Ministerio de Fomento con fecha de 27 de noviembre. La cuestión era que había que entregar un complementario al proyecto de rehabilitación que recogiera las modificaciones. De acuerdo con esto, en 2003 NECSO, la empresa adjudicataria, paralizó los trabajos hasta junio de 2004, ya que había que ampliar el expediente de modificado “con la condición de no certificar unidades de obra incluidas en el Proyecto Modificado, suscribiendo dicho inicio provisional de las obras por parte del Ministerio de Vivienda, según acuerdo de la Ministra de fecha 17 de diciembre de 2004”⁸⁹.

El proyecto se ejecutó en dos fases en las que se llevaron a cabo diversas actuaciones. Según recoge el propio proyecto “las intervenciones realizadas han pretendido mejorar las condiciones estructurales, instalaciones técnicas, así como adecuar las condiciones del edificio a la normativa vigente”⁹⁰.

En resumen: reordenaron los accesos al edificio, delimitando cada uno a un fin concreto; adecuaron el patio de butacas; reformaron y ampliaron el escenario; además de los camerinos y vestuarios. Asimismo, se modificó la sala de ensayos, se reubicaron las cabinas de sonido y proyección, junto con la creación de una planta ático– sala de danza y *ballet*– y un sótano nuevo. De esta manera, se rehabilitó el edificio adaptándolo a la normativa e incidiendo en las cuestiones relacionadas con la accesibilidad. Por último, bajo el patio de butacas se instaló un local de uso múltiple – denominado *Sala Club*– y se rehabilitaron los torreones y la tramoya del exterior. Por supuesto, dispusieron nuevas instalaciones en lo referente a climatización, electricidad, contraincendios y detección, saneamiento y fontanería.

En la segunda fase de ejecución, se dio prioridad a los acabados, principalmente, los de la zona del *foyer*, además se mejoró el acceso público y los interiores; sin olvidar, las instalaciones, el equipamiento escénico, la urbanización de la zona y las acometidas.

Una vez realizada la obra, cabe destacar la considerable reducción del aforo con respecto al proyecto original del monumento. Por último, la

89. *Ibidem*.

90. *Ibidem*.

compañía *Pardo Stone Desing* realizó varios trabajos incorporando mármol y réplica piedra natural en sustitución de los antiguos elementos de escayola. Concretamente, insertaron “piedra natural a la espectacular escalera imperial, balaustrada, suelos y baños, entre otras dependencias, además de sustituir toda la decoración escultórica que se encontraba en escayola por mármol en los pórticos y otros elementos del histórico teatro”⁹¹.

En suma, con un presupuesto total de casi seis millones de euros⁹², mediante esta obra de rehabilitación y adecuación del teatro se ha conseguido, además de optimizar las cualidades arquitectónicas del edificio, mejorar sus instalaciones técnicas y adecuar el espacio a la normativa vigente. Por ello, aunque las obras se alargaron durante seis años, este proyecto ha dotado de cierta modernidad al teatro, pero manteniendo su espíritu clásico. No obstante, se ha despojado tanto a la entrada como a la escalinata de su decoración inicial. Por supuesto, gracias a esta intervención también se ha conseguido que la vida del edificio se amplíe. En suma, todo monumento necesita de una conservación para su perdurabilidad.

4.1. La restauración de las pinturas de la bóveda

Dentro de las últimas reformas se realizaron trabajos de rehabilitación en las pinturas decorativas de la bóveda del teatro. En este caso, dada la importancia de las mismas es imprescindible dedicar un apartado específico a la restauración que se ha ejecutado en dicha obra artística. La empresa que llevó a cabo la obra, con gran acierto, fue *Artelan*, compañía que se dedica a la conservación y restauración de bienes culturales.

Las pinturas del artista guipuzcoano Ignacio Ugarte representan el paso del tiempo; esto es, la transición de la noche al día. Así, mediante la utilización de personajes mitológicos y urbanos, el pintor nos muestra características de la sociedad donostiarra de la época.

La representación del día se configura mediante el Aura que aparece asentada en un carro tirado por tres caballos. Esta figura está acompañada por Helios, su hermano, que sostiene un disco solar en clara alusión al amanecer. En contraposición, enfrente de la anterior composición, se sitúa la noche, representada por Diana rodeada de estrellas, que están sostenidas por personajes femeninos ataviados con indumentaria clásica. En esta atmósfera onírica también existen dos escenarios muy representativos de la ciudad, ambos lugares emblemáticos: por un lado, la fachada del Gran Casino

91. “Rehabilitación del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Grandes espacios y decoración escultórica con mármol”, *CIC: publicación mensual sobre arquitectura y construcción*, n.º 451, 2008, p. 82.

92. Concretamente fueron 5.923.623,98 euros.



Representación del día

delante de la que aparecen niños y niñeras, personajes muy relacionados con la sociedad de la época. Asimismo, asomados desde la pintura, mirando al público, aparecen los hijos del pintor: Carmen y José Luis. Ambas figuras observan al espectador con mucha expresividad y parece que van a salir de la bóveda. Por otro lado, se reproduce el Paseo de la Concha, escenario que también está rodeado de niños y niñeras. En este grupo también aparece a un pescador, personaje característico de representaciones en la pintura vasca de comienzos del siglo XX. Por último, en esta zona el pintor no muestra al arquitecto, Francisco Urcola, y a su sobrino, Manuel.



Representación de la noche

La cualidad más relevante de esta bella composición es que aúna el clasicismo, a través de la mitología, con la tradición pictórica del País Vasco. Ugarte era un gran dibujante, por ello, se vislumbra un dominio técnico en la línea, aunque en este caso la pincelada predomina sobre el dibujo. Este artista fue una figura clave de la pintura guipuzcoana de finales del siglo XIX, por lo que trabajó diversos géneros pictóricos que aparecen reflejados en esta obra: el regionalismo, el retrato, el paisaje y los temas clásicos. Según explica Fornells, acertadamente, los años de su formación “en Madrid y Roma, coincidieron con el movimiento tardo-romántico, con el cenit y posterior declive de la pintura de historia, y con el inicio de una temática centrada en personajes populares”⁹³. Por ello, aunque su manera de hacer esté en consonancia con el regionalismo o el realismo costumbrista, también hemos de situarlo dentro de la transición a la modernidad y, en consonancia, con las primeras vanguardias. En consecuencia, “fue uno de los primeros pintores guipuzcoanos en cultivar temas vinculados a las gentes sencillas de la tierra vasca [...] trazando con ello un camino seguido por artistas de la siguiente generación”⁹⁴.

Las pinturas se sitúan en una falsa bóveda circular que bordea una gran lámpara de cristal. Cabe destacar que la obra se confeccionó en cuatro telas o lienzos de fibra de lino que fueron realizadas en el taller del artista y, posteriormente, se pegaron al soporte sobre el intradós de la madera. La técnica utilizada para adherirlas se denomina encolado o *marouflage*. Asimismo, cabe destacar que Ugarte “en su ejecución final utilizó pigmentos aglutinados con aceite de linaza, material que aparece tanto en la imprimación como en las capas de pintura”⁹⁵.

Antes de la reforma las pinturas presentaban un estado de conservación pésimo, principalmente, debido a la degradación de los materiales por el envejecimiento de los mismos, los agentes medioambientales y las intervenciones humanas. En la memoria de los trabajos de conservación apuntan que el estado de la madera era bueno pero que “los movimientos estructurales del edificio y de asentamiento de la falsa bóveda han abierto pequeñas grietas [...] que han repercutido en los lienzos, originándose roturas y levantamientos de la tela”⁹⁶. Por supuesto, también existían problemas de humedad,

93. FORNERS ANGELATS, M.: *Ignacio Ugarte 1862-1914. El artista y su obra*. Donostia-San Sebastián; Fundación Kutxa, 2004, p. 45.

94. Ídem.

95. Memoria Final de los Trabajos de restauración de las pinturas decorativas de la bóveda del teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Información otorgada por el Departamento de Proyectos y Obras del ayuntamiento de San Sebastián (07/2017). Signaturas: 2/01 Rehabilitación del Teatro y 4/06 Fase II, Memoria de Rehabilitación.

96. *Ibidem*.

de cambio de temperatura, de ataque de xilófagos y de movimientos arquitectónicos del soporte. Además, “el proceso textil [...] ha sufrido procesos puntuales de oxidación [...] acelerado por el contacto con el aceite de linaza utilizado en la técnica de ejecución pictórica”⁹⁷.

En definitiva, antes de proceder a la rehabilitación los conservadores vislumbraron que la capa pictórica mantenía una conservación irregular y que la causa que más había afectado a la obra había sido la humedad. Por otro lado, existían zonas afectadas por goteras que produjeron levantamientos en diversas zonas e incluso desprendimiento. No obstante, el oscurecimiento de las pinturas fue provocado por el antiguo sistema de iluminación y calefacción.

Por último, se ha de reparar en que en el año 1953 se realizó una intervención de restauración “en un intento por subsanar los daños causados por las humedades, se efectuaron cortes en las telas para corregir bolsas y deformaciones, y se colocaron parches para camuflar roturas, desgarros y otras alteraciones de la capa pictórica”⁹⁸. Acción que no hizo más que agravar la situación de cara al futuro.

Ante la situación expresada, la empresa contratada para la rehabilitación de las pinturas decidió respetar los fragmentos originales y dar prioridad a la conservación sobre la restauración. Una disposición acertada e imprescindible, ya que lo que prima en este gran trabajo es devolver la esencia de la obra y que ésta se mantenga.

En primer lugar, se realizó un tratamiento de emergencia en las zonas inestables que ponían en peligro las pinturas, asimismo se procedió a una limpieza superficial, para quitar los extractos de polvo y sedimento. También consolidaron el soporte de madera y la capa de yeso, para proceder a la adhesión de las bolsas y separaciones entre el lienzo y la bóveda, junto con la fijación y consolidación de los extractos. En este caso, se optó por limpiar y eliminar los repintes con el fin de devolver a la obra su primitivo cromatismo. Una vez analizados, consideraron que era “necesaria la eliminación de algunos de ellos por su deficiente calidad, así como por las alteraciones de tipo físico-estético que ocasionan sobre la obra”⁹⁹. Por último, se ejecutaron diversos tipos de limpieza, según el material y el grado de suciedad; se procedió al estucado y nivelado de lagunas, a la reintegración cromática y a la inserción de una capa de protección final para resguardar la película pictórica y realzar el conjunto.

97. *Ibidem*.

98. *Ibidem*.

99. *Ibidem*.

En conclusión, la ardua obra llevada a cabo por *Artelan* es un claro ejemplo de los criterios de conservación que existen en la actualidad. Por ello, hay que destacar su aportación al embellecimiento y recuperación de esta zona tan significativa del Teatro Victoria Eugenia.

5. Conclusiones

Una vez analizado el proyecto y expuesto sus características principales, he de reparar en las conclusiones que extraído en este artículo de investigación:

El desarrollo de Donostia como ciudad burguesa propició a que prosperaran nuevas actividades económicas como la industria y el turismo. Por ello, la nueva clase social promovió la expansión de la urbe, convirtiéndola en un lugar de referencia y veraneo para la élite de la época. En este sentido, se proyectaron un sinnúmero de obras públicas, muchas de ellas dedicadas al ocio y el esparcimiento.

En este caso, la *Sociedad Anónima de Fomento de San Sebastián*, creada para el efecto, fue la impulsora de la construcción del Teatro Victoria Eugenia, ya que lo veían como una necesidad tanto para los turistas como para los locales. Por ello, solicitaron la cesión de unos terrenos al ayuntamiento dado que el emplazamiento del nuevo edificio junto con el Hotel María Cristina era esencial. Aunque hubo varios problemas al respecto y el proceso se dilató en el tiempo, finalmente, la Corporación donó el lugar que habían requerido. Decisión de suma importancia ya que el edificio se sitúa en un lugar privilegiado.

El proyecto del Teatro es excelente puesto que el arquitecto Urcola lo concibió con gran maestría y buen gusto. Es un templo que nos remite al primer renacimiento y su ejecución está totalmente resuelta. Por ello, tanto el interior como el exterior de la construcción nos presentan un espacio bello y elegante. En realidad, lo que predomina en las fachadas es la simetría y el orden. Además, no es un edificio austero, dados los elementos ornamentales que existen en los espacios interiores. En definitiva, la fama que adquirió la ciudad a comienzos del siglo XX favoreció a que la clase social dominante se encargara de la construcción de un edificio que se ha convertido en un símbolo identificador de la ciudad.

En el análisis estilístico he destacado que, a mi juicio, existe un error terminológico al clasificar al edificio como neo-plateresco. Por ello, he redefinido dicha nomenclatura, señalando que es más correcto denominar al teatro Victoria Eugenia como un edificio neo-renacentista, aunque el interior presente reminiscencias acordes con el gusto rococó. Ciertamente, en el inmueble ambos estilos se adaptan de manera notable a la ostentación de la

burguesía. Además, todo el conjunto se concibe como una pieza; es decir, el propio edificio forma parte del evento teatral.

Por último, he de señalar las reformas llevadas a cabo a comienzos del presente siglo, ya que además de adecuar el teatro a la normativa vigente, se han mejorado las instalaciones técnicas, modernizándolo, y se ha realizado un completo saneamiento. Adaptando así, un teatro clásico a la actualidad y ayudando a su conservación para hacerlo más duradero.

En conclusión, esta obra ecléctica y monumentalista es totalmente representativa de la arquitectura teatral de comienzos del siglo XX. Además, el planteamiento del teatro tiene relación con la ciudad y con la alta burguesía. Por ello, este proyecto impulsado por dicha elite ayudó, de alguna manera, al desarrollo de Donostia como ciudad cosmopolita y a su posicionamiento como urbe de referencia para la elite europea.

6. Bibliografía

- ARSUAGA, M. (1996): *Donostia-San Sebastián: guía de arquitectura*, Donostia-San Sebastián; Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro.
- ARTOLA M. (2004): *Historia de Donostia-San Sebastián*, Hondarribia; Nerea.
- BASURTO FERRO, N. (2004): “La arquitectura ecléctica”, en *Revisión del Arte Vasco entre 1875-1939, Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, Donostia; Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, pp. 35-76.
- CEDRERO IRAOLA, A. (2004): “la influencia francesa en la arquitectura pública donostiarra durante la Restauración” *Revisión del Arte Vasco entre 1875- 1939, Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, Donostia; Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, pp. 255-265.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. (1995): *Arquitectura eta hirigintza Gipuzkoan*, Bilbao; Gero-Mensajero.
- FERNÁNDEZ CUESTA, G. (2012): “San Sebastián: un modelo de construcción de la ciudad Burguesa en España”, *Ería*, n.º 88, pp. 101-128.
- FORNERS ANGELATS, M. (2004): *Ignacio Ugarte 1862-1914. El artista y su obra*. Donostia-San Sebastián; Fundación Kutxa.
- GARATE OJANGUREN, M. (1995): *cien años de la vida económica de San Sebastián (1887-1987)*, Donostia-San Sebastián; Fundación Social y Cultural Kutxa.
- GARCÍA MELERO, E. (1994): “Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España”, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, H.^a del Arte, t. 7, pp. 213-246.
- GÓMEZ PIÑEIRO, J. (1999): *Geografía e historia de Donostia-San Sebastián*, Donostia-San Sebastián; Instituto Geográfico Vasco Andrés de Urdaneta.

- GÓMEZ PIÑEIRO, J. (1982): *Gipuzkoa: geografía, historia y arte*, San Sebastián; Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
- GRANDIO, Y. (1987): *Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián: 1890-1910*, San Sebastián; Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Jornadas sobre renacimiento español*, Príncipe de Viana, Año 52, Anejo 10, 1991.
- NAVASCUÉS PALACION, P. (1994): *Arquitectura española 1808-1914*. En: *Summa Artis Historia general del arte n.º 35*, Madrid; Espasa Calpe.
- NIETO, V.; MORALES, A.J.; CHECA, F. (2010): *Arquitectura del renacimiento en España 1488-1599*, Madrid; Cátedra.
- PEVSNER, N. (1980): *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona; Gustavo Gili, 1980.
- PLAZAOLA, J. (2004): *Historia del arte vasco III. Del Barroco al Siglo XIX*, Lasarte. Oria; Ostoa, 2004.
- PRIETO LÓPEZ, J.I. (2003): *La arquitectura teatral de la vanguardia europea en el periodo de entreguerras*, Tesis Doctoral, A Coruña; Universidad de Coruña.
- “Rehabilitación del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Grandes espacios y decoración escultórica con mármol” (2008), *CIC: publicación mensual sobre arquitectura y construcción*, n.º 451.
- RODRÍGUEZ SORONDO, M.C. (1985): *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián*, Donostia; Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- SADA J.M.; SADA A. (2007): *San Sebastián: historia de la ciudad a través de sus calles*, San Sebastián; Txertoa.
- VV.AA. (1984): *Arquitectura Teatral en España: diciembre 1984- enero 1985: Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda*, Madrid; MOPU, Secretaría General Técnica, 1984.