

EL NUEVO CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

Sebastián Hernández Gutiérrez

La Catedral de Santa Ana de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria ha conocido en la recta final del siglo xx unas intervenciones arquitectónicas, de sesgo patrimonial, como jamás había conocido en sus cinco siglos de existencia. Con habilidad y astucia el arquitecto Salvador Fábregas Gil ha venido desde 1970 presentando ante los ojos de los responsables públicos los deterioros de un edificio vencido por un lamentable estado de ruina, de un edificio que la sociedad en general había abandonado a su suerte.

Entre las muchas intervenciones protagonizadas por el técnico Fábregas destacamos la que ahora nos ocupa; una rehabilitación llevada a cabo en el interior de la Catedral por la que la cabecera del templo ha cambiado radicalmente su aspecto ganando espacio el lugar celebrativo y perdiendo esencia la original vía sacra. Una intervención que creemos que no es lo suficientemente conocida por el gran público, y que ha pasado un tanto inadvertida, incluso, por los entendidos en materia de Patrimonio Histórico.

El origen de dicha intervención se sitúa en el invierno de 1996 cuando el doctor arquitecto Salvador Fábregas Gil da por concluida la memoria y planos de un ambicioso proyecto de reforma interior para la Catedral de Santa Ana. Un proyecto cuya filosofía básica podemos sintetizar de la siguiente manera:

1. Ordenación del espacio litúrgico.
2. Recuperación del coro (de la sillería del coro) de Luján Pérez, perdida desde la década de los 60.
3. Interés por ganar superficie para la celebración del culto.
4. Normalización del espacio interior de la catedral a partir de los dictados del Concilio Vaticano II.
5. Intención de dar una unidad estética apoyándose en los diseños heredados de Diego Nicolás Eduardo.
6. Dotar al espacio litúrgico de una cátedra, su ara y un ambón.

Propuestas que visto el resultado final creemos oportuno pormenorizar de manera que quede historiada la intervención, a la vez que emprendemos una acción crítica sobre la misma que pueda servir de parangón a otras tantas acciones de idénticas proporciones y expectativas.

Antes de que el arquitecto Fábregas interviniera la Capilla Mayor de la Catedral ésta estaba ubicada exclusivamente en el receptáculo de poniente de un edificio que a lo largo del siglo xviii había sido ampliado con el trabajo ya conocidísimo de Diego Nicolás Eduardo y Villarreal.¹ Un espacio cuadrangular que había sido construido a “imagen y semejanza” del resto de un templo de signo medievalista, pues aunque tardíamente construida esta catedral

está dentro de la estela gótica, del llamado por algunos el Gótico Atlántico. Un santo santorum que estuvo desde los años 30 presidido por un Retablo Mayor comprado a un anticuario y que vino a sustituir al añejo tabernáculo que históricamente había tenido el altar desde que así lo dispusiera su autor, Lorenzo Antonio de Campos, en el año 1673. Dicho retablo servía de telón de fondo de una interesante escenificación iconográfica, pues junto a él se exhibía el Crucificado de Agustín Ruiz, la Santa Ana de Armas y la escultura que conocemos como la Virgen del Coro. El remate de todo el conjunto lo ponía el lienzo, con aspecto de pintura mural, que representa al Resucitado, obra del pintor gaditano José Rodríguez Losada, quien lo ejecutó en 1887.

En el transcurso de las obras de restauración acometidas en la catedral se llevaron a efecto algunas importantes modificaciones en este rincón del templo. Empezándose por desmontar el retablo para que la restauradora Inés Cambril aplicase su ciencia y lo recuperase para la historia regional del arte. Al concluir su tarea, la obra pasó a llamarse Monumento del Jueves Santo, gracias a la documentación que don Santiago Cazorla León aportó en su libro dedicado a la historia de la Catedral de Canarias.² Dicho autor especifica la procedencia de la pieza, Aragón, y que ésta fue ejecutada en el año 1518. Ello facilitó el traslado del exretablo a otro rincón del templo, ya que el mismo pasó a ornamentar una de las paredes de la Sala de Trono, habitación contigua a las escaleras de acceso al camarín de la Virgen de la Antigua. Igualmente el recién bautizado Monumento se despojó de sus principales esculturas y en su lugar se recuperó para la vista pública una imagen de San Jerónimo exportadas desde Génova a comienzos del siglo XIX (1802) a instancias del deán Jerónimo de Roó y Fonte.

Paralelamente al desmonte del retablo se procedió a la limpieza de los paramentos retirando con ello las telas rojizas que vestía y ensombrecía las paredes de la Capilla Mayor. Igualmente se aprovechó la colaboración de la restauradora María Cárdenes para ejecutar un proyecto anhelado desde hacía mucho tiempo: la limpieza y restauración del lienzo enmarcado a la cubierta que recoge la ya referida escena de la Resurrección. Por último se procedió a retirar el frontal de plata repujada ejecutado por orfebres laguneros entre 1760 y 1789 que desde los años 30 cubría la predela del mal llamado retablo y que en la nueva disposición del espacio sacro quedaría para el ornamento general.

Una vez desalojado todo el recinto se emprendieron tareas de consolidación en las estructuras y se buscó en la pared fronteriza el retablo mayor que aparece en los planos originales de Diego Nicolás Eduardo. En efecto, en el centro del paño afloró un retablo de diseño neoclásico que debemos atribuir al arquitecto Eduardo dada la extrema valentía de su trazado: una única hornacina central, coronada con un arco carpanel, está protegida por dos bandas de piedra lisa. Un diseño que no tiene parangón en las Canarias del XVIII y que marca un hito en las realizaciones de su género por cuanto que sirvió, sin duda de modelo para que José Luján Pérez delinease los retablos de San José y de la Antigua dentro del mismo templo catedralicio. Existe algo más que un simple paralelismo entre ambas realizaciones y no debemos olvidar la relación maestro/discípulo mantenida entre Eduardo y Luján que hizo que éste quedara encargado de las obras de terminación de la ampliación neoclásica cuando la enfermedad tumoral que padecía Eduardo le hizo la vida imposible.³

La luz, marcadamente vertical, del nicho que ofrecía el nuevo Retablo Mayor dejaba desproporcionada la imagen de la santa titular que debía recuperar su primitivo emplazamiento presidiendo la iglesia. La solución más aparente para no diluir la imagen hecha por Armas pasaba por diseñar un pedestal de sección circular que armonizase la escultura en el centro geométrico de la hornacina.

Fue aquí donde verdaderamente se comenzó a aplicar la reforma Fábregas; una reforma que continuó hacia los pies del recinto al adaptar a la “U” de la planta que nos ofrece la Capilla Mayor la sillería de un coro decimonónico que se recuperó con el ánimo de superar el agravio hecho al templo en tiempos del obispo Pildain cuando se derribó el coro que había levantado Luján Pérez. La nueva obra tenía como inspiración los sillones compuestos por el maestro carpintero Santiago Melián, en el año 1818, que ahora se perfilaban con un dintel abalconado cuyos pechos calados con marquetería tenía un recordatorio barroquizante que contradicen el espíritu neoclasicista del proyecto general. Un remate, que como el coro mismo, tiene mucho más de ornamental que de funcional y cuya tensión principal queda marcada por una prominencia circular en la que se colocó la imagen de la Virgen del Coro tal y como lo viene haciendo desde el año 1640.

El cierre del espacio coral corrió a cargo de canteros y mamposteros, pues se recuperaron varios escalones, en su cota inferior, que habían pertenecido en su tiempo al suelo original del templo, pero que en obras de repavimentación habían sido sepultados y que ahora en el replanteamiento del espacio sagrado eran muy necesarios al arquitecto Fábregas.

Ahora le tocaba el turno al lugar celebrativo, al espacio reservado al oficiante de cualquier liturgia llevada a cabo en una catedral que no posee una iglesia del Sagrario, y que, por tanto, se ve en la necesidad de ejercer de parroquia de buena parte de los habitantes de Vegueta, en el barrio donde está enclavada. La obra consistió, inicialmente, en su definición/delimitación espacial, cosa que hizo el arquitecto Fábregas con el añadido de un sobrepiso de dos huellas; y que prosiguió con la aplicación de un equipamiento en forma de muebles litúrgicos a través de una cátedra, un altar, un ambón, la sede del celebrante y un conjunto de sillones que venían a completar el juego dispuesto ya en el coro.

Delimitación del Lugar Celebrativo

La propuesta adoptada consistió en la elevación de la cota del pavimento original del templo con dos alturas, ofreciendo como resultado una plataforma de piedra inspirada en un diseño que guarda su correspondencia en planta con el resto del edificio. Una plataforma equilibrada, organizada por una línea simétrica, que partiendo desde el crucero del templo va a morir a los pies de la escalinata que conduce al coro en la Capilla Mayor. El alzado de este nuevo recinto es perceptible por el cancel que lo cerca, una reconstrucción del balaustre original diseñado y fundido en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna (1815) por el maestro Troncoso y que acabaría siendo instalado y dorado por José Ossavarry.

La Cátedra

Se conoce por este nombre al lugar destacado que debe ocupar el obispo titular de la diócesis cuando asiste a las celebraciones litúrgicas en el templo catedral. Un asiento situado en la parte posterior del oficiante, de cara a los feligreses, que no estaba del todo definido en la antigua disposición del lugar celebrativo en la Catedral de Santa Ana. La intervención de Fábregas Gil contempló la realización de dicho sillón a partir de un diseño que estuviese acorde al orden estético general de la iglesia. Un sillón labrado en piedra, de líneas severas a base de una composición rectilínea, levantado sobre un pedestal de cinco peldaños tal y como imaginó Fábregas que lo podría haber delineado el mismísimo Diego Nicolás Eduardo. Lo cierto es que comprobamos, una vez instalada la obra en su lugar definitivo, que existen notables variaciones entre lo proyectado y lo realizado.

La cátedra, en su espaldar, reservó un cubículo para acoger la piedra de la consagración de la iglesia de Santa Ana. Una histórica piedra blanquecina que posee el relieve de una cruz rojiza, en forma de aspa, y que había permanecido semioculta tras el frontal del altar mayor.

El Altar Mayor

El punto de máxima tensión dentro del lugar celebrativo lo posee el altar mayor. Una obra que en la práctica superó y mucho a la propuesta inicial del técnico. El enriquecimiento del proyecto llegó de la mano del artista afincado en Santa María de Guía Cayetano Guerra, quien desarrolló la idea del pedestal que debía soportar el peso de la losa, mesa, a través de un grupo escultórico cuya inspiración más inmediata encontramos en los esclavos renacentistas de Miguel Ángel Bounarroti. Guerra eligió para la ocasión la figura de los cuatro evangelistas, estos actuando como atlantes que cubren las cuatro esquinas del pivote rectangular que soporta el peso de la gigantesca piedra cuadrangular que sirve como ara.

En honor a la verdad debemos decir que la idea de colocar esculturas como soportes ya estuvo presente en el proyecto Fábregas quien había pensado de una iconografía diferente: la de los doce apóstoles que se disponían como pie derecho en los contornos de la superficie a soportar que actuaría de mesa de consagración.

El Ambón

El atril del águila, una pieza diseñada por Lorenzo de Campos, venía haciendo las veces de ambón desde el año 1675 en que fue remitida a Canarias procedente de un taller de fundición de bronce localizado en Amsterdam. Sin embargo se creyó poco oportuno reciclarlo y contextualizarlo en el nuevo replanteamiento por lo que el arquitecto Fábregas diseñó un ambón acorde a su propuesta general.

Nuevamente se socorrió de la cantería local e ideó una pieza conformada por una mesa, atril, labrada que sería soportada por una columna, e incrustada en el suelo a través de su correspondiente base que reproducía las anillas de bolas que el arquitecto Palacios colocó en los pilares fasciculados de la iglesia catedral. La gracia artística del conjunto está en la propuesta iconográfica estimada por el arquitecto, quien pretendió ubicar las figuras del tetramorfo medieval en los cuatro ángulos de la mesa. Los evangelistas fueron allí tallados y sus representaciones más afamadas tomaron el cuerpo de un toro (Lucas), un león (Marcos), un mancebo (Mateo) y un águila (Juan).

El resto del proyecto presentado por el arquitecto Salvador Fábregas Gil hace mención a obras complementarias como son la nueva iluminaria granadina diseñada por el propio arquitecto, el parapeto que se colocó en el antepecho del templete de la fachada para hacer visitable la cornisa del edificio, o los bancos de madera que ocuparán de ahora en adelante parte del crucero, cuyo dibujo está sacado de una lectura textual a los modelos existentes en la iglesia desde finales del siglo XIX.

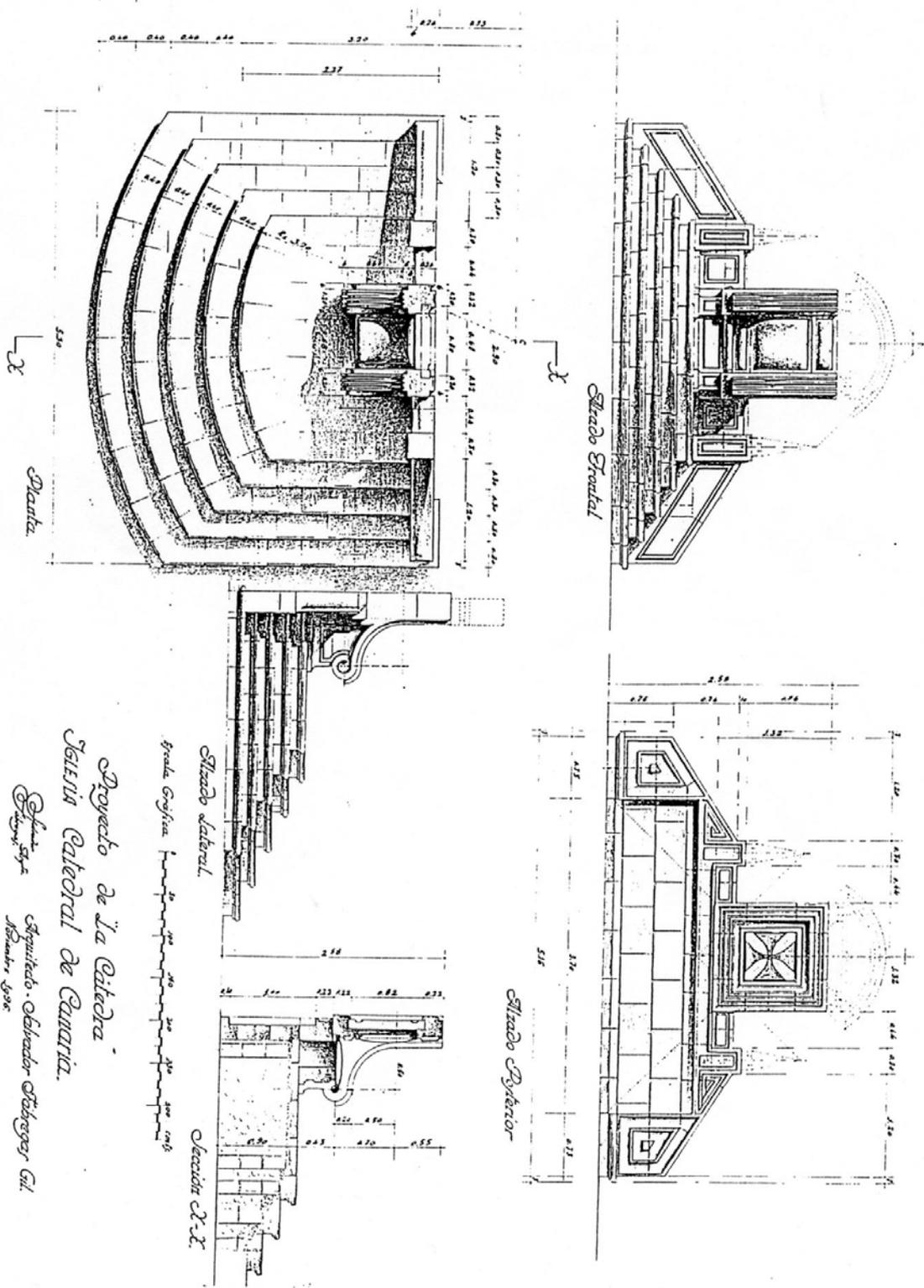
La reforma emprendida en el sector tiene un gran perdedor de los púlpitos, en los dos púlpitos, que la historia del arte da como las mejores piezas escultóricas existentes en la iglesia.⁴ Su disposición, adosados, a las columnas primeras del presbiterio, hace que queden ridiculizados por tres importantes motivos: primero que quedan a la espalda del oficiante; segundo que pierden su valor como mueble litúrgico; y tercero que quedan empequeñecidas al subir el nivel del suelo. Así, un púlpito, por lo general, es una pieza que actúa de belvedere

alzado sobre la feligresía desde el cual se predica la palabra sagrada. Ahora las copas y sendos tornavoces se nos ofrecen como simples elementos ornamentales en los que se anula la primitiva función.

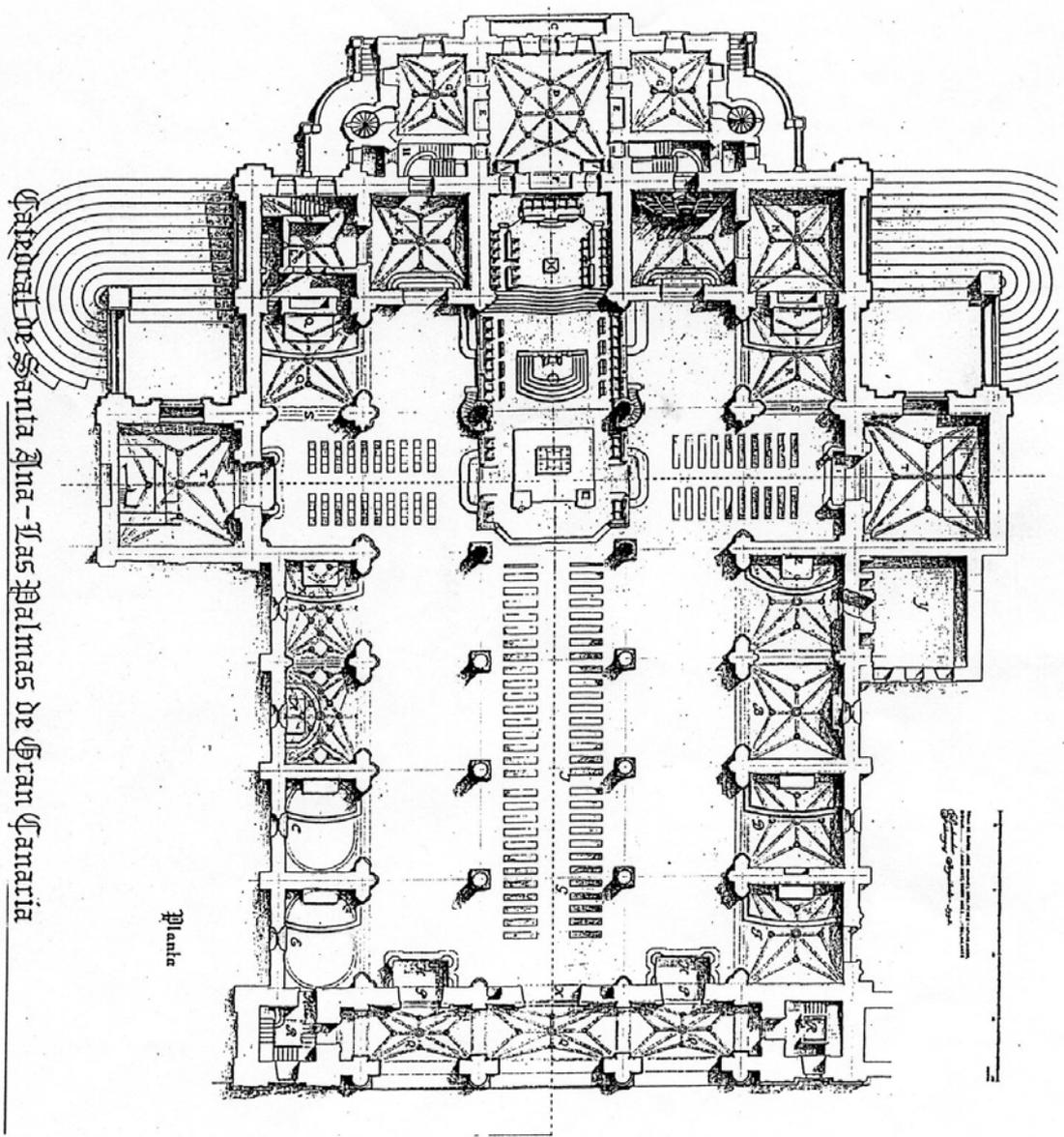
Tampoco está exenta de una crítica el hecho de recrear el espacio celebrativo, y esa necesidad imperiosa que parecen tener todas las catedrales de España por ganar terreno para los oficiantes en detrimento del espacio de estancia de los creyentes. En tal sentido, no son pocas las críticas que han tenido este tipo de intervenciones y queda más que denunciada la agresión cuasi oficial que están conociendo los coros y los presbiterios de los recintos sacros.⁵ La argumentación esgrimida en la mayoría de las ocasiones está impresa en los postulados estéticos del Concilio Vaticano II, y la lectura de uno de sus principales postulados: la aproximación de la Iglesia a la vida/praxis contemporánea.⁶

ANEXO GRÁFICO





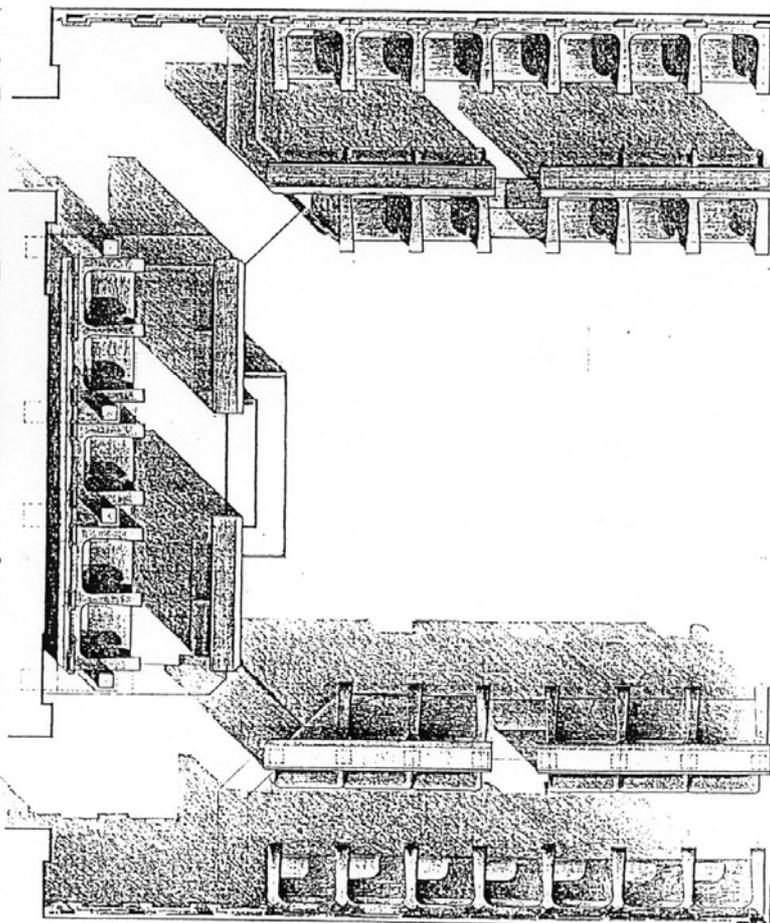
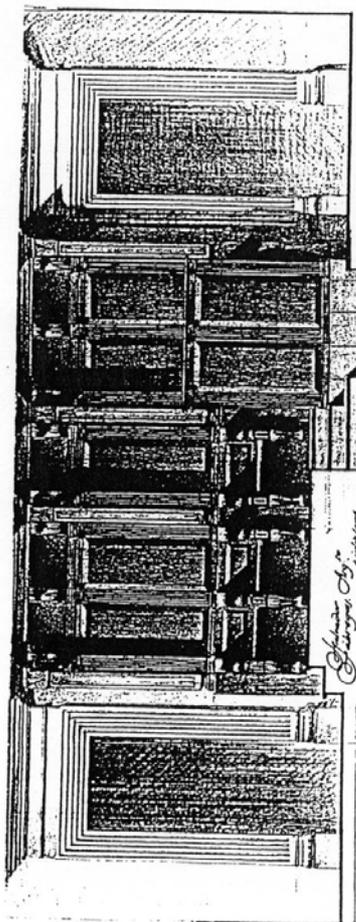
Proyecto de la Catedral
de Santa Ana
Arquitecto: Salvador Ojeda y Gil.
Madrid 1908



Plano para la Reorganización de la Sillería
del Coro de la Catedral de Canarias
en su Capilla Mayor

Julio de 1996.

Escala Gráfica en cm.



NOTAS

- ¹ RUMEU DE ARMAS, A.: “Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas”. *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid - Las Palmas de Gran Canarias, 1993
- ² CAZORLA LEÓN, S.: *Historia de la Catedral de Canarias*. Real Sociedad de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992
- ³ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Diego Nicolás Eduardo y Villarreal, Historia General de las Islas Canarias de Agustín Millares Torres*. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1896, t. X, pp. 176-182
- ⁴ Restaurados en el transcurso de la intervención señalada por María Cárdenes.
- ⁵ NAVASCUES PALACIOS, P.: “Coros y sillerías: un siglo de destrucción”. *Descubrir el Arte*, mayo de 2000, pp. 112-114
- ⁶ SCJHAYZ, K.: *Los Concilios Ecuménicos. Encrucijada en la historia de la Iglesia*. Madrid, 1999.