

EL CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, SU HISTORIA

POR

A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

RESUMEN

Desde mediados del siglo xx la Catedral de Santa Ana, enclavada en el barrio de Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria, perdió una de las piezas patrimoniales más preciadas: su coro. El mismo había sido confeccionado en el comienzo del siglo xix por el imaginero José Luján Pérez, un escultor que a la sombra del arquitecto Diego Nicolás Eduardo había adquirido conocimiento de construcción. Dicho coro fue levantado siguiendo la tradición de la arquitectura catedralicia hispana, y emulaba a una serie de piezas ya desaparecidas que han dado aspecto físico a la Capilla de la Música, una entidad cultural que en el caso de la iglesia de Santa Ana supone un hecho excepcional en el terreno de las bellas artes insulares.

Palabras clave: Catedral de Santa Ana. Coro. Patrimonio Histórico. José Luján Pérez. Estilo Neoclásico.

ABSTRACT

From mid 20th century, the Cathedral of Santa Ana, located in the neighbourhood of Vegueta, in Las Palmas de Gran Canaria, lost one of the most appreciated patrimonial pieces: its choir. It was made in the beginning of the 19th century by the images sculptor José Luján Pérez, who at the shadow of the architect Diego Nicolás Eduardo had acquired construction knowledge. This choir was built following the tradition of the Hispanic Cathedral Architecture, and emulated a series of pieces already disappeared that have given physical aspect to the Music Chapel, a cultural organization that in the case of the Church of Santa Ana supposes an exceptional fact in the field of the Canary Fine Arts.

Key words: Santa Ana Cathedral. Choir. Historical Patrimony. José Luján Pérez. Neoclassical style.

El profesor Pedro Navascués Palacios puso al comenzar el tercer milenio el dedo en la llaga: «*Lo patético del caso es que no han sido las hordas revolucionarias, ni el fuego fortuito, ni los imprevisibles terremotos, los que han destruido estos singulares elementos [se refiere a los coros de las catedrales españolas], sino el desprecio a lo que se desconoce, bajo el falaz argumento de la puesta al día litúrgico o de la “restauración” arquitectónica que devuelve al templo su imagen original, sin saber quien esto escribe, cuál de las dos posiciones es más torpe e hipócrita*»¹. Y lo hizo desde una privilegiada atalaya como era el ser máximo responsable a nivel gubernativo del extinto Plan de Catedrales².

La Catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria no ha sido en este terreno una excepción; todo lo contrario, sigue a pies juntillas la moda de atentar contra una pieza de enorme significación, y no menor importancia patrimonial, como fue el Coro. El Coro de la Catedral no se encuentra desaparecido, por fortuna, sino postergado, ya que a mediados del siglo xx se reinstaló en un lugar no adecuado, pasando hoy desapercibido por generaciones de canarios que no tienen, respecto a él, memoria histórica.

Su tragedia comenzó en el año 1966 cuando el obispo Pildain mal asesorado permitió el desalojo de una pieza que estaba instalada en el centro de la vía sacra catedralicia, con la intención de dar mayor amplitud al salón de la nave central del templo. Ganaba, desde luego, diafanidad y unos metros cuadrados de espacio, pero perdía el valor patrimonial y la autenticidad de una pieza de enorme valor arquitectónico, pues no en vano estaba firmada nada más y nada menos que por el artista

¹ PEDRO NAVASCUÉS PALACIOS, «Coros y sillerías: un siglo de destrucción», *Descubrir el Arte*, Madrid, mayo 2000, pp. 112-114.

² VV.AA., *Monumentos y Proyectos. Jornadas sobre criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989; *Bienes Culturales*, revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, núm. 1, 2002. Número monográfico dedicado al Plan de Catedrales.

José Luján Pérez.

EL ORIGEN DEL CORO

La necesidad de que la Catedral de Santa Ana contase desde sus orígenes con un coro viene impuesta por la supremacía que este centro religioso tuvo en los dominios de la música sacra. La llamada Capilla de la Música cobró una enorme importancia como consecuencia del éxito alcanzado durante la Edad Moderna por un elenco de artistas y compositores que le dieron fama nacional. La capilla en sí nunca existió como espacio físico, sino que se comportó como un «habitáculo ficticio» que durante los últimos quinientos años ha conocido diferentes estancias sin llegar a consolidarse en un lugar concreto por razones que no son ahora de nuestro interés³.

De alguna manera, la Capilla de la Música se instalaba allí donde estuviera presente su coro, y éste ha conocido diferentes ubicaciones, todas dentro del complejo catedralicio. Su primera estadía data del año 1526 cuando una sencilla estructura de madera hacía las veces de coro donde los músicos que acompañaban las celebraciones litúrgicas se organizaban, estando éste en el interior de la extinta iglesia del Sagrario. Sobre el mismo han escrito muchos autores, y con especial insistencia lo trata Santiago Cazorla⁴, ofreciendo noticias de su uso en 1553, es decir, cuando la iglesia catedral estaba en sus primeras fases de construcción.

La primitiva pieza fue compuesta por el maestro Rubero, quien además se encargaba por lo general de las obras particulares necesarias para el mejor funcionamiento del edificio que acogía al Sagrario. Antes de acabarse el siglo XVI, y como consecuencia de entrar en servicio la iglesia catedral, una vez techada parcialmente, el coro fue trasladado de la iglesia parroquial de Vegueta, que así es como debemos concebir en justicia

³ LOLA DE LA TORRE DE TRUJILLO, *La Catedral olvidada. Su música en el siglo XVI*, Las Palmas de Gran Canaria, 1978.

⁴ SANTIAGO CAZORLA LEÓN, *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 235-238.

a la antigua iglesia del Sagrario, a la Catedral de Santa Ana. Hasta la fecha se ignora, ya que los documentos conservados en el archivo catedralicio no lo especifican, el lugar exacto dónde se reinstaló este coro al ser trasladado de la iglesia del Sagrario a la catedral-catedral, pero existen serios indicios de que el mismo pudo estar colgado del muro reverso de la fachada original, a los pies, de la nave central. El traslado y posterior reajuste en su nueva ubicación fue técnicamente dirigido por el arquitecto Martín de Narea⁵, quien en estos momentos se encontraba realizando obras de mayor calado en la fábrica de la Catedral. A él se accedía a través de la escalinata interior que contenían las torres de los caracoles realizadas por el cantero Luxan que flanquearon hasta el siglo xix la Puerta mayor de la iglesia. Suple a la documentación algunos testimonios arqueológicos reflatados en la última gran restauración acontecida en el edificio. El arquitecto Salvador Fábregas Gil descubrió la parte posterior de la fachada «amarilla» saliendo a su encuentro los marcos de dos vanos que fueron utilizados como puertas laterales de acceso al coro, y una serie de canes que pudieron haber sido utilizados como soportes al cajón abalconado del primitivo coro⁶. La hipótesis no es descabellada, pues es ésta una constante en la tradición constructiva religiosa que imperó en las Canarias de la Edad Moderna como podemos constatar en docenas de iglesias parroquiales, e incluso ermitas, que poseen este tipo de elemento colgante sostenidos por columnas a los pies de dichos templos.

El coro tenía por su factura y calidad de materiales pocas posibilidades de supervivencia, pero su pérdida fue precipitada

⁵ MANUEL LOBO CABRERA, «Pedro de Narea, Arquitecto de la Catedral de Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, núm. 32, 1986, pp. 539-553.

⁶ Hasta esta intervención la Catedral había permanecido por espacio de un siglo totalmente enjalbegada ya que el maestro de obras Esteban de la Torre le había dado una pátina de cemento diluido en agua que unificaba en color de los materiales con los que se había compuesto el interior del templo. Fábregas repicó columnas y paramentos hasta dejar a flor de piel los colores propios de dichos materiales. Así, fue como resucitó el color amarillo de una cantería abizcochada proveniente de Las Canteras, al norte de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria que hoy ya no existe.

ya que sucumbió a manos del pirata holandés Van der Does cuando éste decidió incendiar la Catedral una vez que concluyó su misa de acción de gracias⁷.

EL CORO DEL SIGLO XVII

Tenemos noticias más tarde, sin poder concretar la fecha exacta de su construcción, de una segunda estructura, ésta de forma más acorde a lo que entendemos por un coro. El mismo nos ha llegado representado gráficamente por Lorenzo de Campos en un documento fechado en el año 1690 en el que se traslada a papel la planta de la Catedral. El documento forma parte de un expediente que nada tenía que ver con la arquitectura, ni con el coro propiamente dicho, que se elevó a las autoridades eclesiásticas nacionales por asuntos de protocolo, de manera que la delineación de este espacio aparece diáfana en el arranque de la vía sacra, ocupando tan sólo un intercolumnio para darle la figura cuadrada que tuvo. Dicho coro estaba presidido por una imagen de bulto redondo, la *Virgen del Coro* que fue allí depositada en 1640 sobre el correspondiente facistol y que constituye el santo y seña de todos los coros que se han levantado en la susodicha Catedral. A pesar de que este segundo coro era de madera tuvo una larga vida ya que prestó servicio durante todo el siglo XVIII, y algunos años del XVII, para sucumbir en las primeras jornadas del siglo XIX.

Su destrucción tiene una justificación histórica, pues debe-

⁷ VV.AA., *Actas del IV Centenario del Ataque de Van der Does a Las Palmas de Gran Canaria* (1999). Coordinador, Antonio de Béthencourt Massieu. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001; PEDRO QUINTANA ANDRÉS, *Las sombras de una ciudad: Las Palmas de Gran Canaria después de Van der Does*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1999; ANTONIO RUMEU DE ARMAS, *La invasión de Las Palmas por el almirante holandés Van der Does en 1599*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999; GERMÁN SANTANA PÉREZ, «El ataque de Van der Does, piedra de toque para una transformación económica de Gran Canaria», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, núm. 6, 2001-2002.

mos tener en cuenta que la iglesia catedral conoció a finales del siglo XVIII una ampliación descomunal a raíz de las propuestas de obispo Herrera quien de acuerdo con su cabildo quiso darle mayor empaque al recinto religioso. Debemos recordar, en tal sentido, que en 1781 se fomenta la llamada *ampliación neoclásica* protagonizada por Diego Nicolás Eduardo por la cual se duplicó el espacio de culto de la iglesia y para la que el inmueble necesitó anexionarse solares por los cuatro costados. En dicho proyecto el coro quedaba inoperante ya que el salón litúrgico debía poseer un nuevo aspecto y la remodelación obligaba a transformarlo inevitablemente.

Las obras de la «Catedral nueva» se hicieron encapsulando la «Catedral vieja», de manera que los testigos de algunos elementos originarios se perdieron al pretender el arquitecto Eduardo dar una aparente uniformidad a toda la obra hasta el punto de lograr que entre la fábrica nueva y aquellos vestigios levantados⁸ por Montaude, Llerena, Palacios y Narea existiese una transición difícil de captar por el espectador medio.

El proceso constructivo, como sabemos, fue largo y costoso llegándose a la inauguración de la nueva catedral en 1802 sin contarse con un coro a pesar de estar previsto en la planimetría diseñada por Eduardo a finales del siglo XVIII.

EL CORO DE EDUARDO

Diego Nicolás Eduardo lo había dejado diseñado en planta en su conocido proyecto de 1784 al entender la valía y necesidad de esta pieza. Él delineó un coro ubicado en el mismo lugar que su antecesor, pero dándole mayor categoría gracias a una grada doble, una mayor amplitud y desarrollo que se prolongaba por el segundo intercolumnio de la vía sacra. Así cuadruplicaba su capacidad para acoger a los ministriles, a la vez que componía un pequeño altar situado en el trascoro que estaría dedicado, obviamente a la titular de la iglesia, a Santa

⁸ JESÚS HERNÁNDEZ PERERA, *Los Arquitectos de la Catedral*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

Ana. Sin embargo, él mismo entendió que su proyecto comportaba una dificultad añadida y decidió presentar a la aprobación del cabildo catedralicio un diseño alternativo compuesto por un coro más sencillo, de una sola pieza, de menor altura pero con un trazado muy elegante a base de rejería calada a partir del dibujo de unas guirnaldas⁹. Se trata de un proyecto sin firmar cuya autoría es más que atribuible a Diego Nicolás Eduardo y Villarreal, por cuanto que en estas fechas él, y sólo él era reconocido por las autoridades eclesiásticas regionales como valedor de las obras de la Catedral.

La propuesta del arquitecto no pudo llevarse a efecto ya que en el año 1790 tuvo que abandonar la dirección técnica del edificio en construcción al agravarse una enfermedad que ocho años después lo acabaría matando¹⁰. Para entonces residía ya en su Tacoronte natal, Tenerife, beneficiándose de la compañía de su familia. Desde su retiro mantuvo cuidada su gran obra a través de numerosas cartas con las que aconsejaba los pasos a dar a su manos derecha, léase José Luján Pérez, quien por ende actuaba como brazo ejecutor.

EL CORO DE LUJÁN PÉREZ

Luján Pérez se había incorporado a las obras desde las décadas postreras del Setecientos y conocía a la perfección las directrices marcada por el arquitecto Eduardo, de forma que no le fue muy complicado continuar la dirección de obra.

De esta manera, José Lujan Pérez se vio comprometido en el año 1802, una vez que el edificio fue oficialmente inaugurado, a pesar de no contar con el coro ni con su fachada principal, a trabajar en el diseño de un nuevo coro. Acometió la

⁹ Este proyecto sólo existe en el papel, como plano, el número 43 del conjunto documental de planos que se conservan en la Catedral de Santa Ana. Ver al respecto ENRIQUE MARCO DORTA, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*, Museo Canario, 1964.

¹⁰ ANTONIO RUMEU DE ARMAS, «Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas», *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

tarea partiendo de la herencia legada por Eduardo para profundizar en los postulados neoclasicistas que para entonces eran parte de un arte oficial popularmente aceptado en toda España.

Tardó cuatro años en lograr que las opiniones contrarias a su proyecto cambiasen de sentido, y que se aprobara la propuesta ya que el documento técnico había sido entregado a la autoridad competente desde 1802. Por fin en 1806 los miembros del Cabildo catedralicio autorizaron la construcción y José Luján se prestó inmediatamente a ejecutar unas obras que durarían tres largos años, pues en 1809 las entrega totalmente ultimadas para que el coro prestase en el acto su servicio.

La propuesta de Luján Pérez difiere en esencia de la trayectoria estética defendida por el maestro Eduardo ya que él plantea una renovación, incluso una modernización vanguardista en el interior del recinto catedralicio. Diego Nicolás Eduardo propuso ejecutar una transición traslúcida entre obra vieja y obra nueva de forma que no se notara la frontera entre ambas. En su aportación la filosofía de creación queda definida por la continuidad de la línea gótica donde el arco ojival constituye una clave de identificación. Sin embargo, el ideal de Luján tomó otros derroteros pretendiendo, y logrando, incrustar un trozo de vanguardia en medio de la vía sacra.

La filiación artística de este escultor está en permanente entredicho cuando analizamos su trabajo escultórico¹¹, pero no se discute cuando tratamos sus diseños arquitectónicos que se mueven dentro de la tónica neoclásica. Como ejemplos ilustrativos exponemos la fachada inconclusa de la propia Catedral¹², el frontispicio de la nunca hecha iglesia del Sagrario¹³, o el puente Verdugo que salvando el barranco Guiniguada une los barrios capitalinos de Vegueta y Triana.

En 1815, el 5 de diciembre, fallece José Luján Pérez dejando

¹¹ CLEMENTINA CALERO RUIZ, *Luján*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1991.

¹² FRANCISCO JOSÉ GALANTE GÓMEZ, «La fachada de la Catedral de Las Palmas», *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 243, 1988, pp. 243-255.

¹³ FRANCISCO CABALLERO MÚJICA, *La obra de Santa Ana: un solar con historia*, Mapfre-Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

a medio hacer el coro de la Catedral ya que sólo se tenía concluida, además de la estructura rectangular, su epidermis; es decir, el revestimiento de piedra labrada a base de columnas, frontispicios, hornacinas... y dinteles. Faltaba todo el equipamiento interior, la sillería, que en estos momentos era suplantada por simples sillas y un basamento que hacía las veces de facistol.

La sillería fue encargada al maestro Manuel González y González quien la entregó acabada en 1835. Además se aportaron detalles complementarios de la carpintería en años posteriores siguiendo, siempre, las directrices marcadas por el maestro Luján Pérez. Así en 1852, de la mano de los maestros Lino de Santa Ana, José Zenón Doreste y José Santana Jardín¹⁴ se concluyó el coro dejándolo al uso tal y como se conoció hasta mediados del siglo xx, con un órgano incorporado y la exquisita ornamentación del cuadro titulado *La Sagrada Familia* pintado por el artista andaluz Juan de Roelas que fue donado al templo en 1607 por el deán Mexía. La obra tal y como nos ha llegado a nosotros difiere un tanto del original, pues Cristóbal Hernández de Quintana la intervino en 1724.

De tal manera que desde comienzos del siglo xix la Catedral de Santa Ana contó con una magnífica pieza coral que logró sobrevivir hasta el año 1966. Fue entonces cuando los consejeros del obispo Pildain le convencieron para desmontar piedra a piedra el emblemático coro. El principal argumento esgrimido para acometer dicho atentado fue la mejora de la visión desde la nave central hacia el Altar Mayor de la Catedral. Un argumento tan pobre como lo fue el espacio ganado, pues ya entonces se había sustituido el antiguo tabernáculo compuesto en 1673 por Lorenzo Antonio de Campos (hoy en la Capilla del Santísimo) por el Monumento del Jueves Santo ejecutado en tierras aragonesa en torno al año 1518 que había sido adquirido por el Cabildo catedralicio en 1930 para presidir el templo.

Años después del desmonte del coro se planteó su recupera-

¹⁴ OFELIA SANABRIA DÍAZ, «El maestro Lino de Santana y el Patronato de la capilla de San Francisco de Paula en la Catedral de Las Palmas», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1992, pp. 431-435.

ción, y a modo de mal menor definió el arquitecto Salvador Fábregas Gil un proyecto para adaptarlo a la tapia que cierra los jardines del Obispado en la calle Obispo Codina de la capital grancanaria. Quedando, por tanto, en la actualidad muy desvirtuada la idea original y lo que debió ser una arquitectura interior de máxima nobleza queda hoy como simple valla, que por descontado enriquece el ornato público al tratarse, como se trata, de una obra original del escultor José Lujan Pérez.

EL NUEVO CORO

Existía desde entonces un sabor agridulce, una especie de deuda contraída con el monumento catedralicio desde el día que el coro de Luján se había desmantelado. Una deuda que con el devenir de los tiempos, y la madurez de las ciencias patrimonialistas se había incrementado hasta el punto de animar a los responsables religiosos a recuperar parte del proyecto original de Luján e insertarlo en el nuevo formato en el que se estaba mejorando el aspecto interior del templo.

Desde 1970 la Catedral de Santa Ana ha venido conociendo un proceso de renovación arquitectónica centrada principalmente en la consolidación de las piezas deterioradas o vencidas, una escenificación del inmueble utilizando las teorías arqueologistas para las intervenciones, y la regresión del aspecto de la iglesia a tiempos de su principal mentor: Diego Nicolás Eduardo.

De entre todas las intervenciones realizadas en la iglesia catedral la aplicada a su cabecera es, sin lugar a dudas, la más radical por cuanto que se tocó el centro de tensión del inmueble, el telón de fondo de las acciones litúrgicas; es decir, el Altar Mayor.

En el invierno de 1996 el arquitecto Salvador Fábregas Gil presenta al público canario una propuesta de intervención en el espacio sacro de la Catedral de Santa Ana, un edificio del que huelga decir que conoce como su propia casa. La memoria facultativa y planos de su proyecto se concentraban en una reforma seria del interior para la Catedral de Santa Ana. Un proyecto cuya filosofía básica podemos sintetizar de la siguiente

manera: *Ordenación del espacio litúrgico. Recuperación del coro (de la sillería del coro) de Luján Pérez, perdida desde la década de los 60. Interés por ganar superficie para la celebración del culto. Normalización del espacio interior de la catedral a partir de los dictados del Concilio Vaticano II. Intención de dar una unidad estética apoyándose en los diseños heredados de Diego Nicolás Eduardo. Dotar al espacio litúrgico de una cátedra, su ara y un ambón*¹⁵.

Dicha intervención ha sido estudiada con anterioridad por quien escribe y remite al estudioso interesado en la misma a lo ya publicado¹⁶, de manera que nos centraremos ahora en un aspecto sólo del trabajo de Fábregas: la recuperación de la sillería del coro y su adaptación a la cabecera del templo catedralicio.

La intervención parecía sencilla en principio, pero dada la cantidad de obras de arte de prestigio que en este sector de la iglesia se acumulan la tarea se complicaba. Además, estamos hablando del lugar de instalación del Altar Mayor, el lugar sacrosanto por excelencia.

Con anterioridad a la remodelación del arquitecto Fábregas la Capilla Mayor se encontraba en el receptáculo, a poniente del inmueble, que a finales del siglo XVIII había sido añadido al espacio del que disfrutaba la catedral vieja gracias al proyecto de Diego Nicolás Eduardo y Villarreal. Dicho espacio cuadrangular fue construido a «imagen y semejanza» del resto de un templo bajo el signo medievalista, pues aunque tardíamente construida esta catedral está dentro de la estela gótica, del llamado por algunos estudiosos el Gótico Atlántico. Un *santo sanctorum* que estuvo desde los años 30 presidido por un *Retablo Mayor* comprado a un anticuario que llegó para 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

¹⁵ Proyecto de Reforma del espacio litúrgico. Salvador Fábregas Gil, 1996.

¹⁶ A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, «El nuevo coro de la Catedral de Santa Ana», *Actas del XV Coloquio de Historia Canario Americana*, Cabildo de Gran Canaria, 2004.

conocemos como la *Virgen del Coro*. El remate de todo el conjunto lo ponía un lienzo, con aspecto de pintura mural, que representa al *Resucitado*, obra del pintor gaditano José Rodríguez Losada, quien lo ejecutó en 1887.

Como ya hemos señalado se aprovecharon las obras de consolidación de la iglesia para cambiar de lugar algunos de sus muebles sacros. Con la intención de mejorarlo se desmontó el susodicho retablo pasando el mismo, después de su restauración, 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*. Sobre él se colocó una escultura que representa a *San Jerónimo* exportadas desde Génova a comienzos del siglo XIX (1802) a instancias del deán Jerónimo de Roó y Fonte. Su mesa también se desmontó recuperándose la pieza que tiene verdadero valor patrimonial: el *frontal de plata* repujada ejecutado por orfebres laguneros entre 1760 y 1789 que desde los años 30 cubría la predela del retablo.

Una vez retirado el retablo quedó la cabecera vestida sólo por colgaduras de color rojizo, las cuales vistieron las paredes hasta el preciso momento en que fueron retiradas. Por último se procedió a la restauración del lienzo enmarcado a la cubierta que recoge la ya referida escena de la *Resurrección*.

Una vez despejado este rincón se emprendieron tareas de consolidación en las estructuras para luego buscar sobre la pared fronteriza un hipotético retablo mayor que aparece reflejado en el plano original de Diego Nicolás Eduardo. En efecto, en el centro del paño afloró un retablo de diseño neoclásico que no dudamos en atribuir al arquitecto Eduardo. Su diseño de sesgo racionalista coincide con la preocupación que tuvo por la geometría sencilla, por las formas puras. Es un ejemplo de su pensamiento, en tal sentido, la fachada de la *iglesia de San Agustín*, en Las Palmas de Gran Canaria, o el frontis de la *Sala de Canónigos-Sala de la Seda* en el mismo Patio de los Naranjos de la Catedral.

El rigor de la línea marca un dibujo que entra en contradicción con la estética general del inmueble; línea recta versus línea ojival. Se trata en esencia de una única hornacina central, coronada con un arco carpanel flanqueado por dos bandas de

piedra lisa. Un diseño que no tiene parangón en las Canarias el 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 imposible¹⁷.

La aparición de este retablo marcó la definición futura de este rincón alcanzándose el primer objetivo marcado: resucitar un elemento sepultado de la producción de Eduardo. Ahora faltaba el resto, readaptar la sillería del coro de Luján al espacio que antes sólo disfrutaba el Altar Mayor.

Fue aquí donde verdaderamente se comenzó a aplicar la reforma Fábregas; una reforma que continuó hacia los pies del recinto al acoplase a la «U», de la planta que nos ofrece la Capilla Mayor, la sillería de un coro decimonónico que se rescató con el ánimo de superar el agravio hecho al templo en tiempos del obispo Pildaín. 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 tenían 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 la presencia de la imagen de la *Virgen del Coro*, tal y como lo viene haciendo desde el año 1640.

El conjunto se cerró con la colocación de la imagen titular, *Santa Ana*, que debía estar en un lugar preeminente de su iglesia como lo había estado antaño. Sin embargo, un problema de composición salió al paso, la escultura de Armas era algo pe-

¹⁷ CARMEN FRAGA GONZÁLEZ, «Diego Nicolás Eduardo y Villarreal», *Historia General de las Islas Canarias de Agustín Millares Torres*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1896, tomo X, pp. 176-182.

queña y quedaba desmerecida en medio de la luz vertical de la hornacina que ofrecía el nuevo Retablo Mayor. La solución más aparente para no despreciar la imagen de *Santa Ana* fue la de idear un pedestal de sección circular que elevase la escultura hasta la zona el central de la hornacina.

En última instancia el espacio que actualmente ocupa en nuevo coro se cierra con dos piezas de calidad: el *Atril del Águila* y la *Lámpara genovesa*. El *Atril del Águila* es una pieza diseñada en 1675 por el artista canario Lorenzo de Campos que se encargaría a los talleres de fundición de bronce del norte de Europa. La *Lámpara genovesa*, como su propio nombre indica, procede de Italia, y fue realizada hacia 1678 por encargo del obispo Bartolomé García Ximénez, quien la regaló a su Catedral.

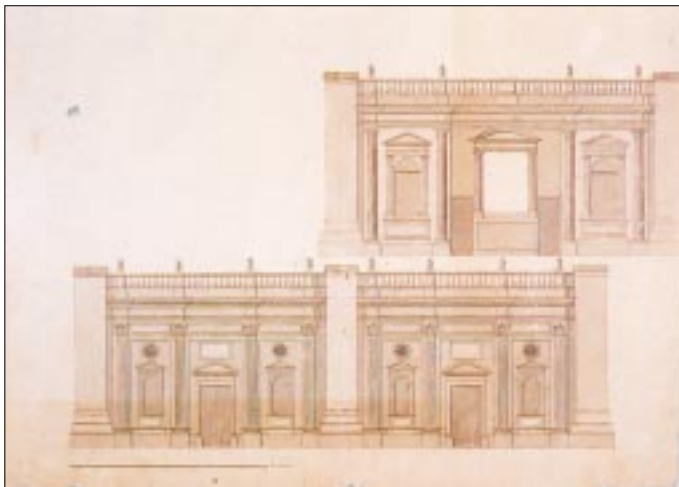


IMAGEN 1.
Alzado del
Coro según
el diseño
de José Luján
Pérez.

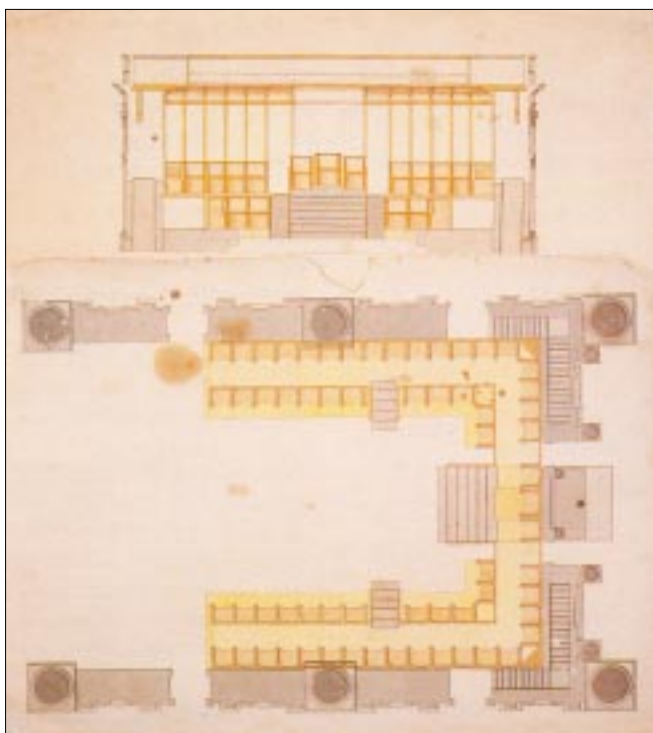


IMAGEN 2.
Planta y sección
del Coro
diseñado por
José Luján Pérez
para la Catedral
de Santa Ana.

IMAGEN 3.—La
«fachada» del coro
estaba presidida
por un lienzo en
el que se
representaba una
Sagrada Familia.



IMAGEN 4.—Vista
lateral del coro
diseñado por
Luján Pérez
para la Catedral.



IMAGEN 5.—El Coro se desarrollaba a lo largo de dos intercolumnios, ocupando los pies del templo.



IMAGEN 6.—Detalle parcial del alzado lateral del Coro.

Este esquema representa la unidad de diseño y en ella se muestra la aproximación al esquematismo neoclásico propio de la obra arquitectónica de Luján.

IMAGEN 7.—La vía sacra se veía interrumpida por la colocación del coro, siendo éste uno de los principales argumentos que sirvieron para su desalojo en la década de los 60 del siglo xx.



IMAGEN 8.—Varios muebles litúrgicos formaban el equipamiento del Coro, entre ellos el Tenebrario.



IMAGEN 9.—En el interior del coro se encontraba la abigarrada sillería que se organizaba en torno a un facistol coronado por la imagen de la Virgen del Coro.



IMAGEN 10.
También se encontraba en su interior el Atril del Águila, donde se depositaban los libros sagrados para el uso exclusivo de los ministriles.

IMAGEN 11.—De todo el conjunto destacaba el órgano, el instrumento por excelencia que acompañaba a los canónigos en sus cánticos religiosos.



IMAGEN 12.—El órgano estaba ubicado en la cornisa del Coro, un lugar predominante que le permitía inundar con su música el amplio salón que disfruta la Catedral de Santa Ana.