

Tratamiento de la luz natural en algunos templos barrocos guipuzcoanos, el Transparente de Santa María del Coro

RAMÓN AYERZA ELIZARAIN

Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada
de los Amigos del País

Resumen:

El artículo propone una reflexión sobre el papel interpretado por la irrupción tratamiento de la luz natural en el interior de los templos de todo tiempo y estilo, deteniéndose con mayor detalle en el tardobarroco de Santa María del Coro, en San Sebastián.

Narra a continuación de qué manera se descubrió que el templo de Santa María contó, durante sus primeros años de servicio, con un dispositivo lumínico denominado “transparente”, al servicio de la mejor puesta en valor del Camarín de su Patrona Titular y cuyo empleo fue presumiblemente desechado a lo largo del siglo XIX, pero del que quedaron vestigios, preteridos y medio desmontados, pero suficientes para intentar su reconstrucción.

Y describe, finalmente, cómo ese dispositivo ha sido restaurado en la última campaña de rehabilitación del templo, cuyos trabajos han tenido lugar entre los años 2005 y 2009.

El transparente de Santa María se halla en estos momentos recuperado y plenamente funcional. Su incorporación a la dotación arquitectónica del templo no obedece al interés de su aporte tecnológico, nunca desdeñable pero relegado al anacronismo por el concurrente desarrollo de las técnicas

de iluminación artificial, sino a la voluntad de las Autoridades y Técnicos intervinientes para poner de manifiesto la presencia de un dispositivo tan singular en el templo donostiarra y comunicar a sus eventuales visitantes sus mecanismos, efectos luminicos, función y sutil belleza.

Palabras clave: Luz natural. Luz solar. Basílica. Nave. Camarín. Ventanal. Barroco. Transparente. Óculo. Compañía Guipuzcoana de Caracas. Santa María del Coro. San Sebastián.

Laburpena:

Argi naturala denbora eta estilo guztietako tenpluen barruan sartzeak eta tratatzeak betetzen duen funtsezko zereginari buruzko hausnarketa proposatzen du artikulua, eta xehetasun handiagoz gelditzen da Koruko Andre Mariaren tardobarrokoan, Donostian.

Jarraian, Santa Mariaren tenpluak, zerbitzuan eman zituen lehen urteetan, argi-gailu garden bat izan zuela kontatzen du. Argi-gailu hori Zaindari Titularraren Ganbaratxoaren balioa hobeto nabarmentzeko jarri zen, eta, ustez, XIX. mendean zehar baztertu egin zen, baina haren aztarnak, preterituak eta erdi desmuntatuak geratu ziren, baina nahikoak berreraikitzen saiatzeko.

Eta deskribatzen du azkenik, nola, tenpluaren birgaitzeko azken kampanian, 2005 eta 2009 urteen artean, gailu hori zaharberritua izan zen

Santa Mariaren argi-gailua birgaituta eta guztiz funtzionala dago une honetan. Tenpluaren dotazio arkitektonikoan sartzea ez da bere ekarpen teknologikoaren interesez izan, argiztapen artifizialeko tekniken garapen konkurrenteak anakronismora mugatu bai dute. Donostiako tenpluan halako gailu berezi bat dagoela agerian uztea eta balizko bisitariei bere mekanismoak, argi-efektuak, funtzioa eta edertasun sotila jakinaraztea Agintari eta Teknikarien borondatearen ondorio izan da.

Gako-hitzak: Argi naturala. Eguzki-argia. Basilika. Nabea. Ganbara. Leihatea. Barrokoa. Transparentea. Okulua. Caracasko Gipuzkoar Konpainia. Koruko Andre Maria. Donostia.

Abstract:

This paper reflects on the fundamental role played by natural light and its treatment inside churches of all periods and styles, with special attention

being paid to the Late Baroque Santa María del Coro Church in San Sebastián.

The study charts the discovery of the fact that, during its early years, Santa María Church had a lighting device known as a ‘transparent’, designed to enhance the chapel of its patron saint. The device was presumably discarded some time during the 19th century, although enough overlooked and half-disassembled vestiges still remain today to enable an attempt at its reconstruction.

The paper describes how this device was restored during the latest restoration project carried out in the church between 2005 and 2009.



Fig. 1: La arrolladora irrupción de la luz solar en el interior del templo de Santa María desde la ventana central orientada hacia el oeste, sobre el coro, que vehicula la impactante belleza de esa imagen que habitualmente se asocia a la gracia divina. El templo se encontraba en obras, con la electricidad desconectada, sólo iluminado por los rayos de sol que penetraban, avasalladores, a través de los ventanales, despertando luces y sombras en la ordenada nave barroca..

The Santa María ‘transparent’ is currently restored and fully functional. Its incorporation into the architectural structure of the church is not due to its technological contribution (which while notable has been rendered anachronistic by the concurrent development of artificial lighting), but rather to the desire of the competent authorities and technical experts to highlight the presence of this singular device, the only one of its kind in San Sebastián, and to make visitors aware of its mechanisms, lighting effects, function and subtle beauty.

Key words: Natural daylight. Sunlight. Basilica. Nave. Chapel. Window. Baroque. Transparent. Oculus. Compañía Guipuzcoana de Caracas. Santa María del Coro. San Sebastián.

1. Las religiones y el sol

Hoy por hoy suponemos —mañana, ya se verá— que la vida dio comienzo sobre este humilde planeta hace unos 4.400 millones de años, cuando unas insignificantes bacterias empezaron a menearse en las aguas que lo cubrían. Aquello sí que debió de ser todo un milagro. Y si ahora calificamos de *humilde* al planeta que nos acoge, es porque por fin nos hemos enterado de lo poco que abulta en su rinconcito del cosmos; pero no siempre hemos estado tan bien informados, ni disfrutado de la libertad necesaria para poder decir lo que sabíamos. Y si no, que se lo pregunten a Galileo que, en 1633, dio con sus huesos de sabio original en los calabozos de Urbano VIII, por atreverse a proclamar que el planeta no ocupaba exactamente el centro de la Creación, en franca contradicción con algunas de las más apreciadas enseñanzas de la Madre Iglesia. *¿Pero, vamos a ver, cual sitio mejor para que el Creador depositase la pieza maestra de su Obra, la Perla del Génesis, que el mismísimo Centro de Todo-lo-Creado?* Las pacientes observaciones del científico florentino con sus rudimentarios telescopios señalaban en otra —y más modesta— dirección, desbaratando así milenios de inventiva y siglos de muy severa catequesis. *¿Iba a saber aquel pedante, aquel atrevido armado con un par de canutos, más que toda una Iglesia inspirada nada menos que por el Espíritu Santo y avalada por todos los textos teológicos compuestos desde que se conocía la escritura? Debemos comprender —y hasta cierto punto, excusar— la irritación del pontífice.* Ese título, arteramente heredado de los emperadores romanos, significa, literalmente, *supremo hacedor de puentes*; debe entenderse que entre este y el otro mundo. Y convendremos que no resulta educado, ni prudente, espetarle al que se pretende dueño del puente, que no sepa dónde está éste, ni qué hay en la otra orilla. Así que

aquel pontífice, paisano y amigo del científico, constreñido en la agónica defensa de las prerrogativas de su cargo, optó por lo más obvio, silenciando y encarcelando al atrevido. Hay que añadir que Galileo, así promovido protomártir del método científico, sería finalmente rehabilitado por otro pontífice, Juan Pablo II, pero un 31 de octubre de 1992, no antes de 359 años de tenaz condena. Y que sirva de advertencia: Esa gente no se anda con chiquitas con quienes osan contradecir sus altamente inspiradas convicciones y llevarles la contraria.

Lo que aquí y ahora nos interesa retener es que mucho, muchísimo antes de que visionarios, profetas y otras gentes imaginativas instruyesen las creencias para sus eventuales, nuestras tatarabuelas bacterias ya se habían puesto en marcha. Y que, desde el primer momento, lo hicieron hacia el calor, es decir que hacia la luz. Entonces, y aun hoy todavía, la única fuente natural de luz y calor sigue siendo el sol. Todos los seres vivos, empezando por los más pequeños, desde su más tierna infancia, se han visto atraídos por la luz del sol.

Casi todos descendemos más o menos directamente de aquellas humildísimas bacterias. Y digo “casi todos” porque hay que excluir del lote, a petición propia, a los *creacionistas* que, por lo que dicen, disponen de otros orígenes. Algunos cuentan que vinieron en platillos volantes, con los extraterrestres; otros creen que fueron delicadamente depositados en jardines llenos de frutales; otros que salieron andando de los mares o que brotaron de la sangre derramada de (o por) los gigantes. Y todos, con parecido fundamento.

De lo que ya no se puede dudar es del poderoso vínculo que une a los seres vivos —a todos los seres vivos— con el Astro Rey. Esa privilegiada relación —o *dependencia*, si se prefiere— de la vida con el sol se ha puesto de manifiesto en todo tiempo, lugar y sistema ideológico o de creencias. En las tierras frías, cómo no anhelar la dulce tibieza de sus rayos; en las cálidas, cómo no respetar su abrasador poderío. En tiempos en los que las gentes sólo contaban con el fulgor de las llamas para ahuyentar, con relativo éxito, la aterradoroscura oscuridad de la noche; cuando ésta se poblaba de duendes y trasgos, sólo la luz del día, brillante, cálida y alegre, contenía a aquellos incómodos visitantes y reconciliaba a las gentes con la vida.

2. La apasionada relación de la luz solar con la Arquitectura

La nutricia relación de dependencia entre la luz y la vida no pasó desapercibida para quienes se afanaban en la formulación y prédica de las creencias. Solo así se puede entender que el Evangelio de Juan comience —versículos ocho y nueve— diciendo “*Él no era la luz, sino el testigo de la*

luz / La Palabra era la luz verdadera que, al venir a este mundo, ilumina a todo hombre” criterio luego confirmado por el texto neoplatónico del Pseudo Dionisio¹: “*Todo buen don y toda dádiva perfecta viene de arriba, desciende del Padre de las luces*”. Advertimos al amable lector que no conviene al lenguaje alegórico ser muy explícito, motivo por el que las frases citadas tampoco lo son, pero no por ello dejan de expresar con nitidez la íntima relación que se reconoce entre la luz solar y la gracia divina.

Esta convicción ha planteado serios problemas a quienes han asumido la responsabilidad de dar forma a los templos; del tipo que fueran, abiertos o cerrados, cubiertos o descubiertos. En todos ellos es insoslayable controlar cómo y desde dónde llegan los rayos de luz, por dónde entran y qué sombras arrojan. Por ejemplo, en el tan común modelo de los templos como ámbitos cerrados y cubiertos, es preciso despejar la duda sobre si conviene que el sol de la mañana penetre por la puerta, con los fieles, hasta el interior del templo o si, por el contrario, es preferible que se derrame sobre éstos, congregados ante la deidad, desde el ámbito del *sancta sanctorum*. En el primer caso, convendrá que la puerta se oriente a oriente (valga la evidente redundancia) como ocurre en muchos templos egipcios, entre ellos el famosísimo de Abu Simbel, mientras que en el segundo, la entrada principal debe abrirse al oeste, disponiendo el ámbito de oración hacia el este, como lo suelen hacer casi todos los templos cristianos. Aunque quizá no haya sido así siempre, como lo atestigua la *domus ecclesiae* de Dura Europos, al este de Siria, del primer tercio del siglo III, reconocida, de momento, como el primer ámbito de culto cristiano del que se conservan vestigios materiales.

La orientación y administración de la luz solar en el interior de los templos exige una concienzuda disposición de todos sus vanos. La madera siempre ha antecedido a la piedra como material de construcción, y es mucho más tolerante que ésta a la hora de abrir ventanas. La piedra es ya otra cosa, pero tiene sobre la madera la indiscutible ventaja de su durabilidad. Ya los griegos, cuyos primeros templos fueron de madera, observaron que convenía que las moradas de los dioses inmortales fuesen —o, al menos, pareciesen— tan perennes como sus inquilinos. Egipto, y Roma, con tecnologías formidables y fuerzas inmensas, soslayaron el problema sirviéndose de enormes dinteles con los que salvaban grandes vanos, pero esa radical solución no estaba al alcance

(1) Anónimo teólogo y místico bizantino de entre los siglos V y VI, así conocido porque durante siglos fue confundido con san Dionisio Areopagita, obispo y mártir ateniense del siglo I y cuyas obras, de inspiración neoplatónica, tuvieron amplia difusión e influencia en la escolástica europea medieval.

de poderes más fragmentados, que tuvieron que recurrir al empleo de piezas más ligeras y manipulables, sillares o ladrillos, dispuestas formando configuraciones en arco o abovedadas, técnica ingeniosa y meritoria, pero que no se compadece de las transparencias necesarias para permitir el paso de los rayos solares. La historia de la arquitectura medieval, primero románica y luego gótica, es el relato de la tenaz y arriesgada resistencia contra la estrechez y la oscuridad, hasta que la técnica de las bóvedas sostenidas sobre nervios, probablemente traída por los cruzados a la vuelta de su enloquecida aventura por tierras orientales, Persia y, sobre todo, Armenia, aportó una solución adecuada para el problema. A partir del siglo XII, el sistema de bóvedas apoyadas sobre nervios cruzados ha dominado la cubrición de grandes espacios hasta el advenimiento del hormigón armado, a mediados del siglo XIX.

3. El templo parroquial de Santa María del Coro en San Sebastián

Vista desde el mar Cantábrico, la costa guipuzcoana se presenta como una secuencia prácticamente ininterrumpida de acantilados. En medio de ella, la ensenada de San Sebastián con su Concha ofrece particulares amabilidades que fueron desde antiguo apreciadas por propios y visitantes. Excavaciones practicadas bajo el convento de Santa Teresa han testimoniado la presencia romana, acreditada por fragmentos de cerámica *sigillata* y abundantes depósitos antrópicos (léase, *basura*); pero su hoy tan apetecido emplazamiento no empezaría a concitar codicias hasta finales del siglo XI, desvanecida ya la amenaza de la piratería normanda. Poco antes de 1180 el rey navarro Sancho VI el Sabio otorgó a aquel lugar el Fuero de Estella para fundar allí una villa de realengo. Pretendía con ello conservar dentro de su dominio real un puerto que abriría Navarra al comercio marítimo, opción estratégica que al poco se vería frustrada, por la incorporación en 1200 de la *Tierra de los Ipu* a Castilla, por pacto o conquista, los especialistas no se ponen de acuerdo. Lo que sí está claro es que desde un primer momento, sus pobladores indígenas, los autodenominados *joshemaritarras*, tuvieron su templo parroquial de Santa María en el mismo emplazamiento que el homónimo actual, mientras que los inmigrantes gascones, siempre numerosos en la villa, dispusieron desde antiguo del suyo propio y diferenciado, el de San Vicente.

La identidad de la localización se explica fácilmente por la dificultad de desplazar un suelo ya consagrado, conjurando siempre eventuales usos susceptibles de incurrir en sacrilegio. Motivo devocional al que habrá que añadir los imperativos constrictivos del emplazamiento intramural, que imponía estrecheces apreciables en el escaso espacio libre permitido por el urbanismo local a estos edificios, insuficiencia que llegaría a hacerse endémica en el caso

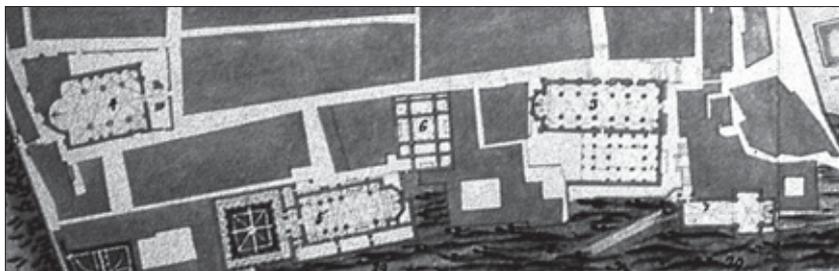


Fig. 2. Flanco norte de la plaza amurallada de San Sebastián en 1744 según el levantamiento de Bernardo de Frosne, con el norte orientado hacia abajo, en el que se puede comprobar cómo se acumulaban allí sus edificios religiosos. De izquierda a derecha: 1, Templo parroquial de San Vicente; 5, Convento dominico de San Telmo, con su claustro; 6, Colegio jesuítico de la Trinidad; 3, Basílica de Santa María, con su claustro y 7, Convento Carmelita de Santa Teresa, también con su claustro.

de San Sebastián. Sin embargo, los templos que ocuparon aquel emplazamiento no fueron necesariamente siempre la misma construcción, de modo que sobre el solar de Santa María que hubo, al menos, un templo románico, otro gótico y, a continuación, ya en el siglo XVI, una vistosa iglesia isabelina de la que tenemos noticias, dibujos descriptivos y vestigios dispersos.

El último tercio del siglo XVII fue muy riguroso con aquel bello templo de tres naves. No menos de siete terremotos sucesivos entre los años 1660 y 1668, dos explosiones del polvorín del Castillo, en 1575 y 1688, y el intenso bombardeo de los artilleros franceses del duque de Berwick en 1719 dejaron la fábrica renacentista maltrecha y precisada de apeos. Se sumó a aquellos infortunios una bendición que no acostumbra ser menos destructiva: En la Villa, en aquellos momentos, había *dinero*, bastante dinero; y cuando hay dinero, ya se sabe, hay que proclamarlo a los cuatro vientos. ¿Pero de dónde habían salido aquellos dineros? En 1728 y bajo el alto patrocinio de Nuestra Señora del Coro y de San Ignacio, audaces navieros habían fundado en San Sebastián la Compañía Guipuzcoana de Caracas, dedicada al comercio de ultramar. Llevaban a aquellas lejanas tierras telas catalanas, herramientas y otros productos manufacturados; y traían a la vuelta cacao, ron y azúcar. Las malas lenguas dijeron que transportaban también esclavos, extremo verosímil, pero no probado porque los discretos comerciantes consignaron aquellos fletes como “carbón”. Era, en cualquier caso, un comercio rentable pero muy arriesgado, porque había que llevarlo a cabo ante los buques —y narices— de la marina real británica, empeñada entonces en el dominio absoluto de los mares, que financiaban arteramente con la práctica del corso, con tripulaciones

ampliamente formadas por piratas mejor o peor vestidos, pero absolutamente dispuestos a hacer lo que fuese para echar a pique a cualquier rival. En aquella apurada circunstancia, la fe acudió en apoyo de los marinos donostiarras: Para propiciarse la protección divina ante eventuales agresiones de aquellos desalmados competidores, la neonata Compañía donostiarra estableció una limosna *de 1.500 pesos por viage con felicidad de cada navío grande, 1.000 de cada mediano y 500 de cada pequeño*². Y así aportó 212.000 pesos que se dedicaron a la reconstrucción del templo de su Patrona. Con aquel dinero, las obras avanzaron —nunca mejor dicho— *viento en popa*.

Para establecer la nueva traza, Ayuntamiento y Cabildo procedieron, como tenían costumbre, con desorden, ignorancia, doblez y —por encima de todo— con un olímpico desdén hacia el talento de los profesionales que contrataban y los trabajos que éstos les entregaban. Convocaron a no menos de siete Maestros Tracistas traídos al retortero, uno tras otro, otro al tiempo que uno, para ir alumbrando el proyecto: Domingo de Yarza³, Miguel de Puial, Miguel de Irazusta, José de Lizardi, Pedro Ignacio de Lizardi (hijo del anterior), Miguel de Salezan y los dos Ibero, Ignacio y Francisco, también padre e hijo.

Debemos entender que lo que hoy vemos en Santa María es el resultado de aquel peculiar —y ya hemos dicho que habitual— modo de proceder de las Autoridades de la Villa. La alta coherencia del edificio dado a luz por medio de la caótica intervención de tantas manos constituye la más sólida prueba de la gracia derramada sobre el asunto por sus Altos Patrocinadores, la Virgen del Coro y San Ignacio, que en aquella ocasión demostraron estar a la altura de las circunstancias. Y, también, un rotundo testimonio de la cuajada profesionalidad de los maestros que intervinieron en aquel potaje. Si convenimos que caracterizan al estilo barroco los términos de *diversidad*, *desmesura* y *conciliación de elementos contradictorios*, difícil imaginar procedimiento proyectual más “radicalmente barroco” que el seguido en Santa María del Coro.

(2) MURUGARREN, Luis, *Basílica de Santa María de San Sebastián. Su historia, arte y vida*. San Sebastián: “Temas guipuzcoanos”, de la Caja de Ahorros Municipal. 1973, p. 30.

(3) Miembro de una ilustre familia de arquitectos, Maestro tracista entre 1718 y 1750 de la Basílica del Pilar, de Zaragoza. Trazó igualmente la Colegiata de Alcañiz, para la que se inspiró en la del Pilar, y en la que dispuso pilares cruciformes apiestrados como los que luego se utilizarían en el templo de Santa María del Coro.

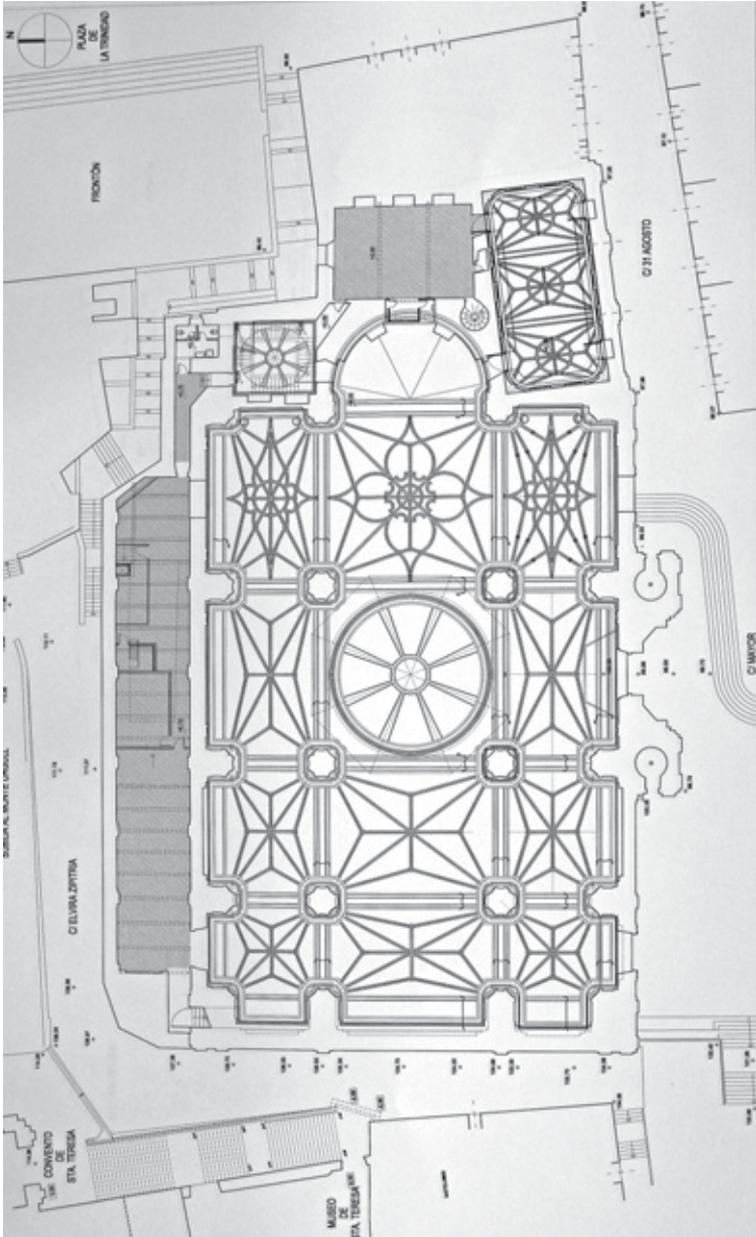


Fig. 3. Planta de la basílica rococó de Santa María del Coro en el año 2000, antes de la última rehabilitación de 2005-2010, indicando el diseño de las bóvedas y cúpulas pero no así la de la Capilla del Traspante, oculta entonces por el forjado que formaba el techo de la Sacristía Baja (aquí, en gris).

Resultado de todo ello es el hermosísimo templo que hoy podemos contemplar al cabo de la Calle Mayor de San Sebastián, diseñado en un atemperado estilo tardo-barroco; es decir que *rococó*. Al decir de los expertos, caracteriza ese estilo la elegancia, una cierta exuberancia en la ornamentación y un carácter alegre y gracioso que se traduce en el empleo de colores más vivos y luminosos que los habituales en el barroco. También es lícito entender que todo aquello congeniase con la sutil ligereza, el discreto *narcisismo*, y el talante *juguetero* que no pocos identificarán con cierto carácter típicamente donostiarra, vivaz y jaranero.

El estilo rococó, muy a despecho de su pretendida ligereza, nunca dejó de administrar con sumo discernimiento la luz natural en el interior de sus templos. Le impulsaba a ello que no se dispusiera, como alternativa, de otra cosa que el débil y tembloroso fulgor proporcionado por las llamas de las velas. Obedeciendo a su talante alegre e inventivo, el rococó dio al tratamiento de la luz una impronta marcadamente teatral, siendo probablemente *el transparente* su logro más destacado. Consiste este dispositivo lumínico —porque tal es— en disponer una célula singular esplendente en medio de un ámbito circundante más oscuro y opaco, con el que contrasta. Es bien sabido que el estilo barroco consideró la luz como un elemento esencial para la configuración de los espacios sagrados, en los que proyectaba la imagen triunfal de la gloria. La luz era también una alegoría de la Transustanciación, sólo perceptible en la fuente que la genera y en los cuerpos que la reflejan, mientras permanece invisible entre ellos. Santa Teresa, cabal hasta en eso, describiría el ángel de su *éxtasis* como “hecho de luz”. Caravaggio y Rembrandt nos conmueven con iluminaciones esotéricas, que surgen sin evidenciar su origen, como de la nada, en muchas de las escenas que presentan sus cuadros. Nada más natural, pues, que los arquitectos del barroco tuviesen muy en cuenta las capacidades expresivas de la luz, se motivasen por las mismas reflexiones teológicas y aplicasen en el diseño e iluminación de los ámbitos que componían las profundas experiencias acumuladas por la pintura de su tiempo. Además, el diseño arquitectónico siempre ha pretendido controlar la cantidad y calidad de la luz que ilumina sus interiores; no otra cosa son los rosetones dispuestos en los imafrentes occidentales de sus templos. Los *transparentes* barrocos operan mediante una delicada disposición del acceso de *la claridad*, mediante óculos y tragaluces que conducen la luz natural hasta ámbitos especialmente estudiados, generalmente grupos escultóricos principales o centros de grandes retablos. Hoy atribuimos su sistematización como dispositivo lumínico a Bernini, que lo ensayó en la capilla Cornaro de Santa M.^a de la Victoria. En ella, la luz natural se derrama, procedente de arriba, sobre la escena del *éxtasis de Santa Teresa* asaeteada por el sonriente ángel que empuña una flecha de oro. Recurrió de nuevo al *transparente* para crear un foco de luz en el centro en la Cátedra de San Pedro, en el Vaticano, en cuyo caso el

dispositivo resultó simplificado al ocupar el lugar de un ventanal que lo ilumina directamente desde atrás. Repitió finalmente la experiencia en el Trastévere, en la iglesia de San Francisco a Ripa (*en la Orilla*), con la impactante imagen de la Beata Ludovica Albertoni, una de sus últimas esculturas, en la que la luz, procedente de una ventana situada a la izquierda de la imagen, se derrama sobre la marmórea figura tendida de la mística, arrebatada en pleno éxtasis.



Fig. 4. Gian Battista Bernini: Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni. Iglesia de San Francesco a Ripa en Roma. Talla de los años 1671 al 1674, una de las últimas obras, montada el 31 de agosto de 1674, día de san Ramón. Aquí, la luz del transparente procede de una ventana situada a la izquierda de la imagen.

Aquel dispositivo se pudo ver luego por toda la cristiandad, pero fue poco reproducido en razón de la dificultad técnica de su realización. Sus ejemplos más famosos en España probablemente sean los transparentes barrocos de las catedrales góticas de Toledo y Cuenca, en ambos casos iluminando las capillas centrales de sus respectivas girolas. En Guipúzcoa tampoco faltaron templos que lo exhibiesen, como el de Santa María de la Asunción, en Segura, cuyo formidable retablo churrigueresco, proyectado por Miguel de Irazusta y

decorado por Carmona, tuvo en su hornacina central un camarín provisto de transparente. También hemos podido constatar la relación funcional que se da entre los ámbitos de veneración denominados *camarines* y los *transparentes*, de modo que la mayoría de los primeros se han visto servidos por los segundos. Tal es el caso de muchas ermitas votivas dedicadas a la guarda y veneración de Vírgenes patronales locales, en las que la imagen, por lo común *de vestir*, ocupa su camarín como si se tratase de un tocador, disponiendo allí de un espacio accesible, necesario para la veneración inmediata de los fieles que podían allí engalanar la efigie o venerarla desde la nave a través de la hornacina habilitada en el centro del retablo, regulando uno y otro uso mediante la manipulación de cortinas. En todos estos casos el camarín se ilumina *desde detrás* por medio de un ventanal axial abierto hacia oriente.

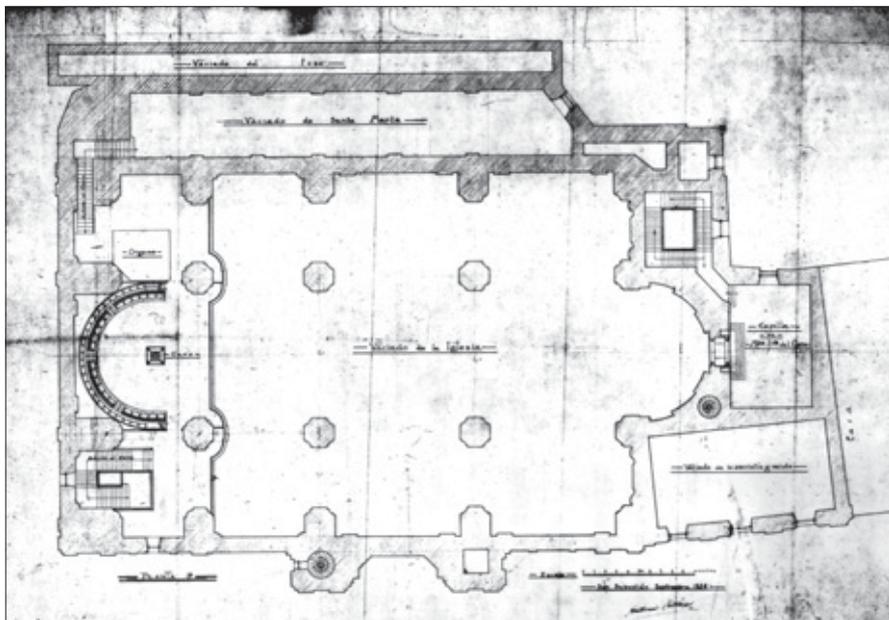


Fig. 5. Planta de Santa María levantada por Antonio Cortázar en septiembre de 1924. El plano está trazado al nivel del suelo del coro elevado, de modo que el camarín está representado en la forma de su planta superior, con el alambicado acceso desde el segundo descansillo de las (notables) escaleras que reproducen las que hubo en el convento de San Telmo, hoy perdidas. La planta también secciona del ámbito original del Camarín que transparenta el retablo y cuya disposición de boudoir define al tiempo que perfora tanto los sillares del muro del ábside como la carpintería de madera del retablo.

El templo rococó de Santa María en San Sebastián también puso a disposición de su Patrona, la Virgen del Coro, las comodidades asociables a un camarín instalado en el espesor de su retablo mayor (véase el plano de Antonio Cortázar reproducido en la Figura 5) y consistente en un espacio de unos tres metros de ancho por dos de profundidad y cinco de altura, abierto en el centro del retablo principal, con acceso por delante y por detrás, y dispuesto como un reducido espacio teatral, un *scenario alla italiana*, con sus telones, telares, candilejas y bambalinas; ámbito de privilegio advocated a la exhibición y veneración de la imagen de la Virgen del Coro que, por causa de su pequeño tamaño, se beneficiaba del acompañamiento de toda aquella parafernalia.

La obra barroca de Santa María disponía a espaldas de este *camarín abierto a dos caras* una amplia capilla que hemos dado en llamar la *Capilla del Trascoro* (rotulada en el plano de Cortázar como “*Capilla de Ntra. Sra del Coro*”), con una estatura de casi diez metros de altura, suficientes para facilitar un acceso a la boca posterior del Camarín, necesario para venerar, vestir, disfrutar y florear la imagen de la Virgen. Esta capilla se cubre con una cúpula rebajada esférica sobre pechinas de 7,28 m de diámetro que presenta un óculo central con un diámetro de 1,94 m de luz. Esos óculos son habituales en las bóvedas que forman los pisos de las torres, para permitir el paso de campanas, pero en una capilla de trascoro semejante dispositivo está lejos de justificarse. Hasta comienzos del presente siglo, la capilla del trascoro estuvo subdividida en dos niveles superpuestos mediante la interposición de una losa de hormigón tan impropia y fea como anacrónica. La planta baja resultante, la *Sacristía Pequeña*, estaba dedicada a lavatorio de manos *ante y post misam* y también a modesta tesorería, es decir que a contar las perras obtenidas en las colectas. La planta elevada, con un acceso algo rebuscado (véase, de nuevo, el plano de Antonio Cortázar) desde el segundo descansillo de las referidas escaleras, pero inmediato al respaldo del Camarín, estaba dedicado a ceremonias devocionales y a ámbito restringido para *bodas de postín*. Ese ámbito alto era conocido como *el Camarín* por antonomasia, como aún lo anuncia el pintoresco rótulo de mosaico colocado sobre su improvisada puerta de acceso. Unas placas de estuco imitando ónice en la Sacristía Pequeña, hoy ocultas por la decoración de madera tras del altar, aportan una fecha y algunos nombres: 1931, Don Agustín Brunet, el Orfeón Donostiarra (*que no sabemos qué pintaba allí*) y el R.P.D. Agustín Embil, arcipreste y párroco; probable promotor y *ánima mater* de aquella distribución. Pero no ha sido posible asociar esa fecha y los nombres que la acompañan, con la obra de la losa impropia, por la sencilla razón de que en el levantamiento que Antonio Cortázar efectuó en septiembre de 1924, el ámbito del Camarín ya se representa en la forma en la que llegó hasta comienzos del presente siglo.



Fig. 6. La Capilla del Trascoro durante los trabajos de rehabilitación, ya desmontado el forjado de hormigón que subdividía el ámbito y con la perforación del Camarín abierta, pero sin colocar aún el montacargas necesario para mover la imagen de la Virgen del Coro para limpiarla, vestirla, enjoyarla y florearla.

En la inspección visual que precedió a la toma de datos en el templo, observamos la presencia de un detalle inexplicado que nos intrigó desde el primer momento: El templo de Santa María dispone en las plantas elevadas sobre su Sacristía y de Trascoro, (ver la adjunta figura 7), de algunos ámbitos auxiliares, contiguos a las elevaciones de sus espacios culturales. Dentro de los situados en el extremo oriental de su conjunto, hay unas grandes salas que en tiempos de la última dictadura albergaron una ikastola. Los muros de



Fig. 7. Vista del interior de las naves de Sta. M.^ª hacia el presbiterio. En el centro del retablo, bajo el gran óleo del San Sebastián de Boccia, destacado por la intensidad de la luz (eléctrica) que lo inunda, y focalizándolo todo, el Camarín de la Virgen. Arriba, al centro, dominando la cáscara de la bóveda, el óculo con la embarcación de tres palos, testimonio de la promoción —y propiedad— municipal del templo.

la iglesia, de sillería de piedra arenisca, se distinguen fácilmente de los de las casas particulares adyacentes, aparejados con ladrillo visto. El más oriental de los muros del templo forma piñón cubierto a dos aguas en cuyo ápice aparece una ventanita que no se manifestaba en los ámbitos interiores. Supusimos que estaría allí para iluminar el espacio bajo cubierta, lo que, desde luego, tampoco tenía mucho sentido. Pero poder asomarnos a aquel espacio precisaba de medios de acceso especiales, de modo que lo dejamos para cuando abordáramos la rehabilitación de aquellas cubiertas. Cuando pudimos hacerlo, nos encontramos con una ventana con mochetas muy bien labradas, practicable y que presentaba la singularidad de unas pronunciadas derramas en su alféizar interior, labradas como para *conducir la luz hacia abajo*. Recordamos entonces el óculo que ocupaba el centro de la cúpula que remata el Camarín, y que por entonces estaba cubierto —quizás sería mejor decir *oculto*— por una tela negra fruncida desde su centro. La eventualidad de que estuviésemos en presencia de un transparente, cuyo recuerdo ya se había desvanecido de la memoria de los *joshemaritarras*, empezó a abrirse camino en nuestras imaginaciones.

Nadie en San Sebastián parecía saber nada de él. Es muy posible que aquel dispositivo tan laborioso como elaborado gozase de una corta existencia. Fruto esforzado de una moda, otra moda se lo llevó, incontinentemente, por delante. Las modas, ya se sabe, siempre han movido al arte; unas veces, para dinamizarlo, otras, para dinamitarlo; según el momento y la inspiración de los intervinientes. Y los *transparentes* barrocos —en nuestro caso, rococó— cayeron en desgracia. En la segunda década del siglo XIX San Sebastián fue ocupada por el enemigo, francés a la sazón, que en líneas generales respetó ciudad y pobladores, y fue seguidamente liberada por un sedicente amigo y aliado, esta vez inglés, que la violó, quemó y destruyó. Así que mucho ojo con los que vienen pretendiéndose amigos. Al hilo de aquellos zarandeos políticos y militares, cambió la moda, que se alineó con la disciplina neoclásica. No tenemos nada contra ese bello y austero estilo; pero —conviene saberlo— igualmente puritano y lleno de manías; sin duda, muchas más que



Fig. 8. Frente oriental de Santa María, expuesto a la luz escrutadora de la mañana, con el volumen de su gran ábside destacando en el centro de su muro oriental. Los muros del templo están labrados en excelente sillería de piedra arenisca, que destaca cromáticamente sobre los muros de albañilería de las casas vecinas. Obsérvese, bajo el cielo azul, en el ápice de su muro más oriental, sobre la cubierta de la adyacente casa vecinal de ladrillo, tras de unas chimeneas, la presencia de la ventanita centrada en el piñón, abierta al insólito nivel de los aprovechamientos de bajo cubierta. Es la del “transparente”.

el barroco que le había precedido. Entre ellas, denostaba los transparentes. Es conocida la poca estima que académicos tan meritorios como Ceán o Llaguno tenían por dispositivos de ese género, que calificaban, inmisericordes, de “jerigonzas”, todo ello haciendo ojos ciegos y oídos sordos a enseñanzas tan profundas y brillantes como las de Santa Teresa, Bernini, Caravaggio y Rembrandt.

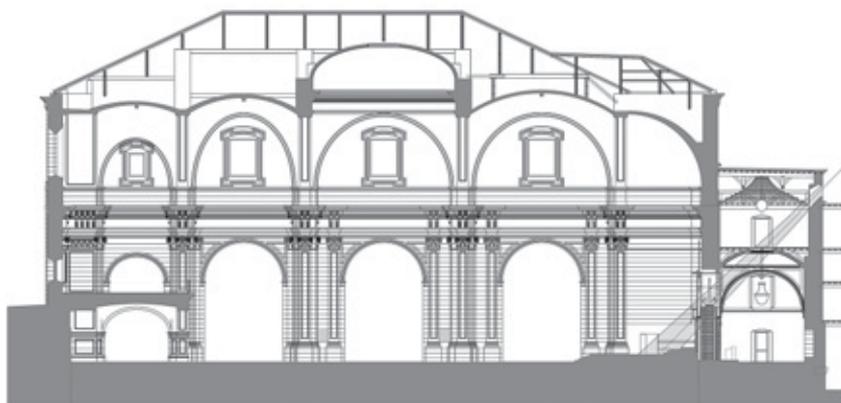


Fig. 9. Sección longitudinal axial de Santa María, con el dibujo de la trayectoria de la luz natural pasando a través de su transparente, hasta el camarín de la Virgen del Coro. Obsérvese el ámbito que se dedica a éste, con una estatura que abarca desde el suelo de la Capilla del Trascoro hasta el nicho situado en el centro del Retablo Mayor. El plano corresponde a las últimas fases de los trabajos de rehabilitación, por lo que incluye la propuesta plástica del remate decorativo para los ámbitos afectados por ese dispositivo, con la falsa bóveda de listones.

Necesitábamos una confirmación, que buscamos en los levantamientos gráficos empleados para el Proyecto. Concretamente, en la *sección longitudinal axial* del conjunto del templo. En ella pudimos comprobar, trazados con suficiente precisión, cómo los rayos solares que se colaban por aquel humilísimo ventanuco podían abrirse paso a través del óculo de la cúpula sobre la *capilla del trascoro* hasta alcanzar, cálidos, claros, gozosos y radiantes, el ámbito del Camarín en el centro del Retablo Mayor del templo. Ahí estaba. Y así supimos que el templo barroco de Santa María conservaba los vestigios de un transparente, luego suprimido, que prestó servicios iluminando el Camarín de la Virgen del Coro durante medio siglo, entre el último tercio del siglo XVIII y el primero de XIX.

Para ello, lo primero de todo, procedimos a poner en servicio, abriéndolo, el ventanuco del tragaluz situado en el piñón del paramento del extremo oriental (ver figura n.º 8) y proceder al cuidadoso vaciado y rehabilitación del óculo central en la bóveda de ladrillo sobre la Capilla del Trascoro; dotar al ventanuco de una carpintería adecuada de acero 316, resistente a la oxidación con un vidrio transparente pero de seguridad, y prever a continuación un lucero circular en el pavimento de la sala superior para permitir el paso a su través de la luz que captase el ventanuco del lucero. Ignorábamos cómo se protegía aquella pieza hace doscientos años, si con un antepecho o con qué, pero nos propusimos darle la mayor amplitud y mejor seguridad proporcionando al vano un cierre translúcido de vidrio laminado, transitable y, por supuesto, perfectamente transparente.

Arrinconado y puesto fuera de servicio por la intimidante eficacia de la luz eléctrica, el Transparente ha perdido hoy toda utilidad funcional. Los vestigios que acreditan su pretérita presencia, conservados y rehabilitados, aportan un testimonio de la tecnología del barroco y de las habilidades de los profesionales que la ponían en servicio, así como del exquisito cuidado con el que se planteaba entonces la iluminación de algunos ámbitos culturales y devocionales. Y si así nos lo proponemos, del rigor con el que se consideraba el simbolismo místico de la luz en el culto cristiano a finales del siglo XVIII. En los dos siglos que han transcurrido desde su supresión, la función originalmente cultural del Transparente ha pasado a ser cultural. Desde ese nuevo punto de vista, conviene que quienes hoy contemplen lo que queda de aquel dispositivo —que, aunque en desuso, sigue siendo aún funcional— estén mínimamente al corriente de su funcionamiento y significación. Deben saber, por ejemplo, que el *transparente* se concibió para aportar luz natural hasta el *camarín* sin manifestar nunca su presencia; y que lo que hoy ven, lo están contemplando *al revés* de como deben, desde detrás, dejando en evidencia su construcción y su ilusionista martingala; y que deben incorporar esa imagen *destripada*, traicionada, a la información cultural relativa a la construcción del templo. Y, por último, que se trata de un dispositivo insólito, escasamente presente en otros monumentos en razón de la complejidad de su diseño y construcción.



Fig. 10. Segunda planta de Santa María: La cúpula sobre la Capilla del Trascoro, durante su restauración, con la exhibición de la “martingala” del Transparente. En primer término, el extradós nervado de la cúpula de ladrillo, con el óculo, ya abierto, en su centro. En aquellos momentos, éste estaba cerrado con una tela sobre la que un rotulo con letras rojas advertía perentoriamente “no pisar” (de ahí el interés de saber leer). El forjado previsto respetaría el vano y los materiales precedentes, soslayando siempre el uso de refuerzos metálicos y sus riesgos de oxidación en zonas inaccesibles al mantenimiento. En cambio, se aceptaría la licencia anacrónica de utilizar en su soporte madera de elondo, bastante más resistente que la de roble. Por encima de todo ello pueden verse los arranques de una falsa bóveda a medio montar, hecha a base de listones de madera; un dispositivo vistoso y económico, expresamente diseñado para contribuir al decoro de aquel ámbito de carácter tan ambiguo. Sobre el muro de la izquierda puede verse el ventanuco del tragaluz, plenamente funcional. El rayo que penetra a su través alcanza la esquina inferior derecha de la foto. La idea era que la luz procedente de aquel tragaluz pareciera provenir de la reconstruida cúpula, para lo que se empanelaron y enjalbegaron sus triángulos.



Fig. 11. Imagen actual de la Capilla del Trascoro, con la bóveda esférica rebajada y, en su centro, el óculo del Transparente y su vidrio de seguridad. Colgando del centro de éste, la araña de siempre, ahora restaurada. A la derecha de la estampa, pintadas de gris, las puertas-telón de la boca posterior del Camarín. Debajo de ellas, la decoración enlistonada dispuesta para el altar. A la izquierda, el nicho del falso ventanal allí puesto para mantener la simetría de la composición, en su día cubierto por una vidriera de Maumegean, representando la entrega de un manto a la Virgen del Coro efectuada por el general Francisco Franco en presencia de Juan María de Araluce, hoy ya retirada pero almacenada (aquí, como en las buenas cocinas, no se tira nada). Quizá intrigue al observador la presencia del cuadradito oscuro que ocupa parte del vidrio de seguridad en el óculo. Es la base de una vitrina de la exposición de Oteiza organizada durante el verano de 2022 por nuestro querido amigo Edorta Cortadi. La constatación de aquella —por supuesto que inadvertida— fechoría nos convenció de la necesidad de disponer allí arriba de una oportuna explicación a la que corresponde el presente artículo informativo.

Convendrá exponer todos estos extremos a los eventuales curiosos y visitantes que vean y se interesen por el dispositivo porque, tal como éste se presenta ahora, no se manifiestan a primera vista. Recomendamos a todos aquellos, *indígenas* o turistas, que quieran profundizar en la cultura del barroco y algunas de sus más sutiles manifestaciones, incorporar estas observaciones a la visita que estén haciendo por el templo, y que reflexionen sobre los trabajos en él llevados a cabo, sobre todo teniendo en cuenta el esfuerzo aportado en relación con los resultados obtenidos. También, sobre la irreflexiva sumisión de la producción artística y los hábitos sociales a la abusiva dictadura de las modas de cada momento. Todo ello acompañado por la exquisita belleza de los ámbitos del templo y su inteligente entrega al entorno edificado de aquella villa amurallada que los piratas británicos, secundados por sus no menos responsables cómplices, connacionales o foráneos, violaron y quemaron hasta sus cimientos.

Y ya.

Para más detalles sobre lo perpetrado por los “aliados” el 31 de agosto de 1813 en San Sebastián, remito al paciente lector al artículo *Pedro Manuel de Ugartemendía, un (buen) arquitecto para un (mal) momento*, publicado en el Boletín de la Real Sociedad del año 2013.

Bibliografía

- ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio, “A propósito de un pleito surgido en la construcción de la Parroquia de Santa María (1755-56)”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 9 (1975), pp. 185-207.
- AZCONA, Tarsicio OFM, “Ampliación de la Parroquia de Santa María en el siglo XVI”. *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 9 (1975), pp. 52-69.
- CORMENZANA LIZARRÍBAR, Isabel, “El arte de la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián”. *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 9 (1975), pp. 271-298.
- CORTÁZAR Y MACHIMBARRENA, Antonio, *Monografía de la Iglesia Parroquial de Santa María, de la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián: Grupo del Dr. Camino de Historia donostiarra, de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1974.
- CHUECA GOITIA, Fernando, “Arquitectura del siglo XVI”. *Ars Hispaniæ*, XI, Madrid: Ed. Plus Ultra, Lagasca, 102, 1953.

- INARAJA, A., *El órgano Cavaillé-Coll de Santa María del Coro de San Sebastián*, San Sebastián: “Temas donostiarra, del Grupo Dr. Camino de Historia Donostiarra”. 1973.
- IZAGUIRRE, R. de, “Las sucesivas edificaciones de Santa María la Mayor”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 7 (1973), pp. 299-302.
- KORTADI OLANO, Edorta (obra colectiva dirigida por...), Monumentos Nacionales del País Vasco, Tomo II: GUIPÚZCOA, pp. 91-102, IGLESIA DE SANTA MARIA EN DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN. Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, Ed. Eléxpuru, 1985.
- KUBLER, George, “Arquitectura de los siglos XVII Y XVIII”. *Ars Hispania*, XIV, Madrid: Ed. Plus Ultra, Lagasca, 102, 1957.
- MURUGARREN, Luis, “Basílica de Santa María de San Sebastián. Su historia, arte y vida”. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1973, *Temas guipuzcoanos*,
- PEÑUELAS, J., “La Iglesia de Santa María de San Sebastián”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 7 (1973), pp. 291-8.
- TELLECHEA IDIGORAS, J.I., “Sobre la parroquia de Santa María. Dos documentos del Fondo Vargas Ponce”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 7 (1973), pp. 303-10.
- URIARTE, Castor de, *Las iglesias salón vascas del último período del gótico*, Vitoria, 1978.
- URTEAGA ARTIGAS, Mertxe, *Guía Histórico Monumental de Guipúzcoa*. San Sebastián: Ed. Diputación Foral de Guipúzcoa, 1992.