



UTILIDAD DE LOS MÉTODOS GRÁFICOS EN LA INDAGACIÓN ARQUITECTÓNICA: EL “TRANSPARENTE” DEL TEMPLO BARROCO DE SANTA MARÍA DEL CORO, EN SAN SEBASTIÁN

Ramón Ayerza Elizarain, Itziar García Larrañaga



1. El conjunto de Santa María a vista de pájaro, desde el suroeste. La villa fortificada de San Sebastián formaba un rectángulo perfectamente orientado cuya arista norte, encajada en el diedro formado entre el tómbolo arenoso y la ladera del monte Urgull, albergaba todas las edificaciones religiosas. En el extremo derecho de la imagen, el Convento dominico de San Telmo, entre éste y Santa María, la plaza abierta en el solar del suprimido Colegio jesuítico de la Trinidad; junto al margen izquierdo, el convento carmelita de Santa Teresa. En la esquina inferior izquierda, un fragmento de la Muralla de Mar, de tiempos de los Reyes Católicos, significando la proximidad de la parroquia al centro económico de la Villa: su puerto.



La parroquia de Santa María en San Sebastián

Los orígenes históricos de la ciudad de San Sebastián se sitúan algo antes de 1180, cuando D. Sancho el Sabio, rey de Navarra, le otorgó su Carta-Puebla. Tradicionalmente, se ha supuesto que esta misma fecha correspondería a la fundación de la institución parroquial encargada de velar por la cura de almas de sus pobladores. Algunos indicios señalaban, sin embargo, orígenes más remotos. Por ejemplo, el documento de la pretendida donación de San Sebastián, en 1014 y por Sancho el Mayor, Rey de Navarra, al Monasterio de Leyre “*en los términos de Hernani a la orilla del mar un Monasterio que se dice de San Sebastián con su parroquia y aquella Villa que los antiguos llamaban Izurun con sus iglesias, conviene saber, de Santa María y de San Vicente Mártir,...*”. Se trata, por supuesto, de una falsificación, urdida después de 1100 en el laborioso e interesado *scriptorio* de Leyre. La práctica era más que habitual. Eran pocos los que entonces sabían escribir, y sacaban provecho de ello. Tampoco importa. Esta falsificación señala el momento en el que la población espontáneamente arraigada al pie del monte Urgull empezaba a tener alguna importancia y concitaba el interés estratégico de la Corona Navarra y la codicia de los monjes de Leire.

Hace cinco años, los operarios que excavaban bajo las escaleras del inmediato Convento de Santa Teresa para alojar allí un transformador dieron con unos enterramientos de lajas, apretados unos contra otros, cruzando la calle de Elbira Zipitria entre Santa Teresa y Santa María. Los arqueólogos que



2. Planta de Santa María, a nivel del coro, en 1924, por Antonio Cortázar. Obsérvese la disposición *pasante* de la hornacina dedicada a la Virgen del Coro, en el centro del presbiterio, a través de la cual se comunica éste con la capilla devocional situada en la prolongación del eje del templo.

1 / Miembro de una ilustre familia de arquitectos, principal Maestro constructor entre 1718 y 1750 de la Basílica del Pilar, de Zaragoza. Autor de la traza de la Colegiata de Alcañiz, para la que se inspiró en la del Pilar, y en la que emplea pilares cruciformes apilastrados como los que luego se utilizarían en el templo de Santa María del Coro. Fallecido en 1745.

2 / Astiazarain Achabal, María Isabel: *La iglesia de Santa María de San Sebastián*. Obra Cultural de la Caja De Ahorros Municipal de San Sebastián, 1989.

estudiaron el hallazgo encontraron bajo aquéllos, otros enterramientos más profundos, es decir, más antiguos. Todas las tumbas eran anteriores a la fecha fundacional de la villa. Las de arriba, de los siglos X-XI; las de abajo, quizá dos siglos anteriores. La presencia allí de unos enterramientos en apretada disposición, orientados canónicamente, indica un cementerio cristiano en cuya intermediación debería hallarse el templo parroquial del que dependía, y aquél no podía ser otro que el de la parroquia matriz de la aldea que precedió a la villa, San Sebastián o Izurun, y el nombre de la parroquia, Santa María, o también como entonces fuese, pues las advocaciones marianas empiezan a generalizarse a partir de mediados del siglo XII.

El templo barroco de Santa María del Coro

La parroquia ha cumplido más de un milenio en el solar de Santa María. En ese tiempo, varios templos se han dado el relevo en el mismo emplazamiento. El último de ellos es el esplendoroso edificio barroco que ha llegado hasta nuestros días, construido entre 1743 y 1774 en sustitución del trazado por Juan de Landerrain y Juan López de Lizarazu en el último tercio del siglo XVI.

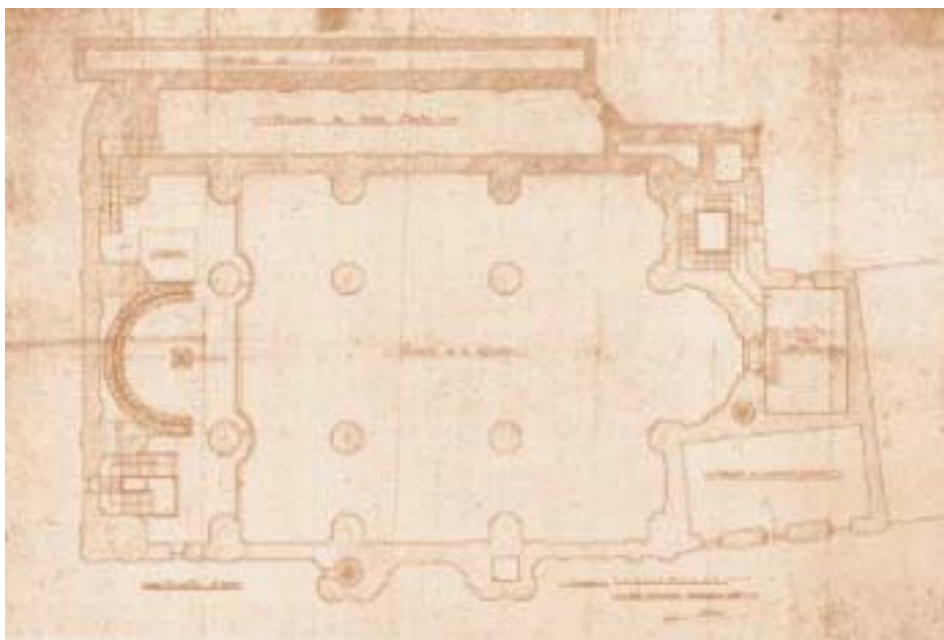
Posibilitaba el empeño la abundancia de bienes que afluyeron a la Provincia en el siglo XVIII. En sus áreas rurales, los cultivos ultramarinos, maíz, patatas, alubias y pimientos, daban a la agricultura guipuzcoana una rentabilidad desconocida hasta entonces. Por aquellos mismos años, en 1728 y

bajo el patrocinio de Nuestra Señora del Coro y de San Ignacio, se instalaba en San Sebastián una sociedad mercantil, la Real Compañía de Caracas, privilegiada importadora de especias y del cacao de Venezuela. La situación económica de la población de la Villa en general, y la de algunos de sus vecinos en particular, se auguraba muy prometedora, y era urgente, imprescindible, ponerlo de manifiesto.

En el momento de decidir la traza, el Ayuntamiento se atuvo a sus tradicionales maneras de actuar en tales casos. Al igual que hiciera dos siglos antes, procedió con desorden, falta de ideas, doblez y olímpico desdén por los trabajos que concitaba amén de por sus sufridos ejecutores. No nos resistimos, en artículo dirigido a profesionales, a glosar detalles tan significativos. Los textos con-

sultados citan no menos de siete Maestros Tracistas traídos al retortero, uno tras otro, otro al tiempo que uno, para alumbrar el proyecto: Domingo de Yarza, 1 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 (Fig. 2).

María Isabel Astiazarain, 2 en un relato lleno de emoción e interés, describe cómo se dudó al principio entre conservar las paredes anteriores, adaptándolas, o proceder de nueva planta. En 1734, Miguel de Bildasola, primer director de la Real Compañía de Caracas, encargó por su lado al arquitecto azcoitiano José de Lizardi la ejecución de una traza que respetase las dimensiones del templo precedente y aprovecharse sus fábricas. Lizardi elabo-





ró, en el plazo de una semana, dos propuestas que, en el largo período de su consideración, debieron de evaporarse a la vista de todos. Así, en 1741 se encargaba a Ignacio de Ibero y a los Lizardi una traza de nueva planta. La elaboraron éstos en quince días, pero no gustó a la Junta de Fábrica, que se puso en contacto con otros arquitectos, Irazusta, Yarza y Pujal, para que hicieran otra propuesta, que pareció, a su vez, demasiado ambiciosa. Un año después, en 1742, vemos de nuevo a Ignacio de Ibero, José y Pedro Ignacio de Lizardi ocupados en reformar esta última propuesta en el plazo de casi otro mes.

Parece ser que lo que hoy vemos en Santa María es el resultado de aquel peculiar modo de proceder. La alta coherencia del edificio dado a luz por la desordenada colaboración de tantas manos constituye un rotundo testimonio de la cuajada profesionalidad de los maestros intervinientes. Si convenimos que caracterizan el barroco los términos *diversidad*, *desmesura* y *conciliación de elementos contradictorios*, difícil imaginar procedimiento proyectual más radicalmente barroco que el seguido en el caso de Santa María.

Las formas de Santa María del Coro

La decisión de rechazar las obras de reparación en beneficio de las de renovación total respondía a la intención de ampliar al máximo las dimensiones del templo. En el estrecho espacio intramural de la villa, lleno como un huevo, la obtención de suelo podía ser un empeño imposible. En este caso, ese suelo lo proporcionó el ámbito claustral que acompañaba al edificio rena-



centista, tan ancho como el conjunto de las naves, y las casas de vecinos situadas al este de su cabecera, expropiadas tras del habitual pleito.

El resultado es un amplio templo de tres naves y cuatro tramos de desiguales longitudes, planta de salón y ábside semicircular en la prolongación de la nave central. Los tramos cubren con bóvedas de crucería y terceletes que se adornan con combados gilontañonescos en el tramo oriental. Constituyen excepción los abovedamientos del ábside, en cuarto de naranja nervado, y del crucero, desplazado al tramo correspondiente a la puerta de acceso, que lo hace con una cúpula achatada y armada con ocho nervios que soportan un amplio óculo central (Fig. 3).

Esa cúpula central, planteada como un cimborrio amplio y poderoso, modifica lo que sin él sería un estricto diseño de salón, confirmando a su ámbito central una acentuación que amplía y dramatiza ese tramo del templo al tiempo que unifica la percepción del espacio encerrado en su interior: lo barroquiza.

El estilo en Santa María del Coro

Si bien no sería razonable confinar las reflexiones sobre el estilo en la esterilidad, hay que reconocer que raramente sobrevuelan un nivel estrictamente académico y muy soso. La cosa se anima, sin embargo, cuando se acumulan las paradojas. A mi entender, eso es lo que ocurre en el caso de Santa María del Coro.

Todo el mundo está de acuerdo en que el de Santa María del Coro es un notable templo barroco. No hay texto que se ocupe con alguna extensión de la

arquitectura barroca en España que no lo cite como cumplido ejemplo de pleno estilo, aunque construido en fechas correspondientes al rococó, circunstancia que pone de manifiesto la decoración de la hornacina que acoge su portada principal. Todos esos textos describen un poderoso templo pura e indiscutiblemente barroco, poderosa y clásicamente decorado pero sin excesos ni extravagancias. Un cumplido ejemplo del estilo, sereno y muy seguro de sí mismo, medido en el ornamento, que tolera las adherencias rococó de su tiempo como lo que son, caprichos sin mayor ambición que parecer decorativos.

Santa María del Coro es, también, un sorprendente templo barroco. Construido a lo largo del tercer cuarto del siglo XVIII, por su planteamiento, traza general y articulaciones, es un templo columnario. En ese sentido asume plenamente la tradición compositiva de los mejores templos parroquiales característicos de la Provincia, al menos desde el siglo XV, entre los que se alza como colofón tectónico e histórico. El recurso a bóvedas de crucería con terceletes en ocho de sus doce tramos acentúa esa imagen de tradicionalismo retardatario, probablemente apreciada por una parroquia extremadamente conservadora. Con luz natural, que es como se vería diariamente hace más de cien años, la sensación inmediata es de solemnidad, amplitud y fuerza. Más que barroca, la iglesia parece en esos momentos manierista, por la sobriedad de sus líneas, el equilibrio de su traza y el poderoso refinamiento de sus formas.

Queremos decir con esto que una observación *por partes* del interior del templo, desorienta. En ese supuesto, es preciso recurrir a la presencia de los

estilemas decorativos para no perder de vista el estilo. Visto *en conjunto*, el templo se impone siempre como un formidable ejemplo barroco. ¿Qué lo hace tan barroco? Hemos reflexionado sobre las características del estilo. Los conceptos clave parecen ser, ya se ha dicho antes, los de “diversidad” y “desmesura”. La originalidad del barroco consistió en hacer de la diversidad, de la pluralidad, de la oposición de contrarios, el objeto primordial de su estética. La belleza siguió identificándose con la armonía, pero ésta se buscó en el equilibrio entre diversos elementos contradictorios, todos ellos integrados, con sabia desmesura, en la obra de arte.

Una estética basada en la diversidad plantea un ritmo de transformación muy rápido. El Barroco se manifestó desde un primer momento como un estilo particularmente dinámico, transformándose constantemente a lo largo de sus dos siglos de vida y a lo ancho de su ámbito de expresión, que abarca todos los continentes. A través de todas estas mutaciones e incorporaciones, el estilo puso de manifiesto una tercera característica significativa. Su excelente apetito y capacidad de asimilación. Ese *buen estómago*, haría del barroco un estilo al que todo *le sentase bien*. Sólo así se explica la perfecta integración en Santa María del Coro, abanderada de su modernidad, de sistemas compositivos y recursos constructivos viejos en más de dos siglos cuando fueron incorporados a sus fábricas.

Ciertamente, la omnipresencia del material decorativo aporta un tejido conjuntivo susceptible de amalgamar los materiales más diversos. Por tal motivo, la observación esencializada, derivada de una aplicación elemental de



métodos simplificados de análisis gráficos, proporciona en estas situaciones un fiable hilo de Ariadna para avanzar en laberintos invadidos por tanta decoración. Con frecuencia, como creo que ocurre en otras situaciones que ahora no vienen al caso, los monumentos barrocos reservan al observador momentos de intensa satisfacción estética en cuanto se aparta de ellos la capa de hojarasca, en ocasiones tupida, que los cubre, estorbando, con contumaz pudor, la contemplación de sus miembros.

Todos sabemos que la capacidad de simplificar las percepciones, geometrizándolas, es una habilidad relacionable con la práctica gráfica. Esta práctica es necesaria para la *percepción volumétrica*, también es muy útil para contemplar con algo de orden cualquier situación arquitectónica, y resulta imprescindible para enfrentarse con éxito a la verbosidad barroca. En el caso que nos ocupa, esta manera de ponderar las formas y esclarecer las relaciones entre ellas, nos ha permitido hacer un inesperado descubrimiento.

El transparente de Santa María

El templo de Santa María alberga la imagen de la Virgen del Coro, patrona de la ciudad, que ocupa la hornacina central de su retablo mayor. Esta hornacina es un dispositivo compuesto y dotado como el escenario de un teatro a la italiana. Se halla alojada en un arco abierto en el muro del presbiterio, que lo comunica con la capilla devocional construida tras éste, en el eje del la nave central, el *Camarín ó Palacio* de la Virgen. La hornacina está presidida por la imagen, de reducidas dimensiones, colocada sobre una peana girato-

ria que permite volverla hacia el templo o hacia la capilla devocional. La hornacina, los telones de madera que la cierran por ambas caras y la peana, completamente dorados, están previstos para ser contemplados desde ambos lados, templo y Camarín de la Virgen.

Desde un primer momento, varios aspectos de Santa María, todos ellos aparentemente marginales, atraían la atención del observador. Dos de ellos se revelaron ricos en consecuencias: Una ventanita encajada en el quicio de un piñón de fachadas y una hilada más estrecha en la fábrica oriental de este piñón.

Visible desde la inmediata Plaza de la Trinidad, el extremo oriental del conjunto edificado remata en una fachada apuntada por una cubierta a dos aguas no muy congruente. En efecto, la cubierta en torno al ábside del templo se hubiera resuelto más sosegadamente con unos faldones a tres aguas, disposición que evitaría el riesgo de las limahoyas. La fachada apuntada exhibe, además y en el ápice de su piñón, una ventana desconocida e inaccesible desde los espacios interiores. El vano, bien labrado y aparejado, todo lo alzado que autoriza el gálibo del piñón, domina manifiestamente aquella extraña configuración. ¿Qué pinta allí aquel vano y a qué ámbitos sirve, o ha servido? ¿Qué hay –o ha habido– en aquel desván que requiere de iluminación tan forzada? ¿Qué sorpresas se escondían allí arriba?

Allí estaba la ventana, iluminando sin objeto aparente el laberinto formado por las piezas supervivientes del entramado original, alterado e interrumpido por materiales menos dignos pero igualmente preteridos y olvidados (Fig. 4).

4. El conjunto de Santa María a vista de pájaro, desde el nordeste. Las cubiertas bajas de capillas y sacristía rodean el prisma del presbiterio y limitan con dos casas alineadas, distinguibles por el diferente diseño de sus cubiertas. La ventana que nos interesa ocupa el piñón oriental y se alinea con el eje del templo. Para abrirla fue necesario forzar no poco el diseño de la cubierta, que de otra manera se hubiese resuelto a tres aguas, sin limahoyas, y con un solo y mismo alero.

Los muros del templo son de excelente sillería con hiladas regulares de un codo de alto, tanto por dentro como por fuera, y se rematan en cornisas voladas. El piñón que contiene la ventana se sitúa por encima de la hilada de la cornisa y tiene, también, menor espesor que el muro por debajo de ella. Todo parece señalar que la sala sobre el Camarín hubiese tenido, en tiempos de la construcción del templo, la misma altura de muros y coronación de alero que las salas adyacentes y que, en un momento dado, se hubiese modificado aquel dispositivo a favor del actual, para lo que se capó el alero y se recrecieron los muros con fábricas de buena cantería, aunque con espesores más moderados, formando el piñón que contiene la ventana alzada.

La ventana se abre en el espesor reducido del muro, y está labrada por su cara interior formando derramas. La derrama correspondiente al dintel no amplía el vano, sino que lo cierra hacia abajo, conduciendo de esta manera y en aquella dirección la luz que por allí penetra. A sus pies, una tarima de madera pavimenta el ámbito y sella el óculo de la cúpula que, tangente bajo ella, cubre el *Camarín de la Virgen*.

En el conjunto poderosamente canteril del templo de Santa María, esta cúpula constituye excepción, pues es una construcción nervada de ladrillo tejar aparejado y tomado con mortero de cal que apoya sobre cuatro pechinas también de ladrillo y se estriba en los muros más próximos y en dos arcos fajones de buena cantería tendidos entre los anteriores. Remata esta cúpula un óculo circular con un diámetro de casi dos metros (1,94 m), hasta entonces oculto por una tela negra



5. Sección longitudinal de Santa María, por el eje de sus naves. En su extremo este, El Camarín de la Virgen del Coro y su *Transparente*.

fruncida, colocada en el ápice de la cúpula y de cuyo centro pendía una gran lámpara de bronce.

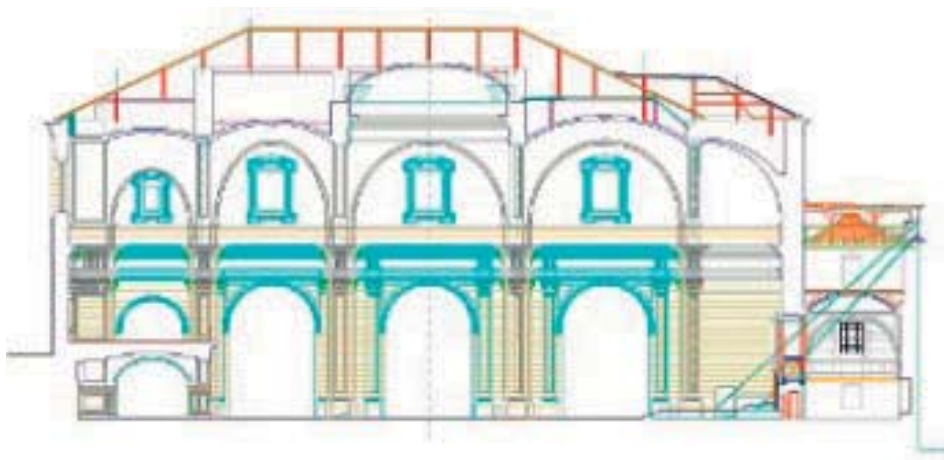
El levantamiento gráfico ha permitido analizar la configuración geométrica que componen todas estas observaciones. Situando la ventana del piñón extremo del templo, con sus formas y dispositivos constructivos, sobre una sección longitudinal de éste, se podía observar que la línea que une el centro de la ventana con el centro del óculo abierto en el ápice de la bóveda sobre la Capilla devocional puede prolongarse sin hallar obstáculos hasta incidir en el centro de la hornacina de la Virgen del Coro.

Un rayo de luz que llegase hasta la ventana extrema con la declinación adecuada, alcanzaría finalmente la imagen en su santuario. Todo el santuario es un escenario a la italiana y dorado con oro fino susceptible de resplandecer como una aureola resplandeciente en torno a la imagen de la Virgen del Coro. El rayo de luz que llegase hasta allí produciría una ilusión de luz inesperada, contrastada y dramática, en el ámbito interior, remoto y oscuro, del centro del retablo mayor. Sería, llamado por su nombre, un *transparente* (Fig. 5).

No hay constancia, ni comentario alguno, que haga referencia a la existencia de semejante dispositivo en el templo donostiarra. Es bien sabido que el estilo barroco empleó 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 refle-



4



5

jan, permaneciendo invisible entre ellos. Santa Teresa, cabal hasta en esto, describiría el ángel de su éxtasis como “hecho de luz”. Caravaggio y Rembrandt nos conmueven con iluminaciones esotéricas, que surgen sin evidenciar su foco, como de la nada, en muchas de las escenas que presentan sus cuadros. Nada más natural que los arquitectos del barroco tuviesen muy en cuenta las capacidades expresivas de la luz, se motivasen

por idénticas reflexiones teológicas y aplicasen en el diseño e iluminación de los ámbitos que componían las intensas experiencias ya acumuladas por la pintura de su tiempo.

Cambios de planes en el *transparente* de Santa María

De todo el dispositivo constructivo de los entramados leñosos originales de las cubiertas de Santa María, sólo han

3 / Godard, André: L'Art de l'Iran. Arthaud, Paris, 1962. El autor describe con todo detalle la construcción de una bóveda de ladrillo armada con cimbras de juncos, que atribuye a la época sasánida, en las ilustraciones de las páginas 207 y 208.



llegado hasta hoy partes significativas de las cubiertas sobre la Sacristía solemne, sobre el Camarín de la Virgen y sobre la extraordinaria (por varios conceptos) escalera canteril que las acompaña. La traza de este conjunto se estudió en detalle para preservar en todo lo posible los materiales originales. Las grandes luces requeridas por las cubiertas sobre el camarín se aliviaban mediante la interposición de *cuadrales*. Los cuadrales consisten en grandes jácenas que se cruzan en las esquinas de las coronaciones de las estancias, de muro a muro, de modo que alivian la tensión de las piezas diagonales bajo las limas mediante zoquetes y enanos. Es éste un recurso muy habitual en la construcción leñosa renacentista y barroca, con multitud de ejemplos llegados hasta nuestros días (Fig. 6).

Sobre el Camarín había cuatro cuadrales, ochavando así las cuatro esquinas del ámbito, y no todos parecían igualmente necesarios. En concreto, los situados hacia el oeste, más próximos al extradós del ábside, podían sustituirse con ventaja por tornapuntas arrimados a aquel muro. Sorprendente, porque aquella gente solía saber lo que se llevaba entre manos y no derrochaba material. La presencia de los cuatro cuadrales definía una compartimentación geométrica del ámbito que encerraba un área centrada y de forma precisa. De nuevo, se recurrió a un análisis gráfico, en este caso tratando de transportar la forma de la bóveda de ladrillo que cubre el Camarín una planta más arriba, hasta apoyar en los cuadrales. Muros, jácenas y cuadrales trazaban en planta un octógono sobre el que la cúpula del nivel inferior podría encajarse con razonable adecuación.



¿Una bóveda, allí? ¿Para qué? ¿Y, además, de qué, si se tenía que apoyar en piezas de madera? ¿De madera, como las muchas ejecutadas en Guipúzcoa a lo largo del siglo XVI? Demasiado pobre y también demasiado tarde. ¿De ladrillo, como la de abajo? Complicado mantenerla estable apoyada sólo sobre piezas de madera que aun deberían secarse. Las hipótesis se encaminaban hacia una solución encamionada cuando el estudio de la cúpula elíptica sobre las inmediatas escaleras vino a arrojar una nueva luz. En efecto, aquella cúpula constituía una construcción bastante original, emparentada con las soluciones encamionadas, pero más aún con soluciones cimbradas con cañizo, presuntamente persas. **3** Esta cúpula presentaba en su centro, a guisa de clave un tambor de madera de roble, de un codo (42 cm) de diámetro por otro tanto de alto, al que venían a entregarse unas esbeltas cimbras del mismo material, de secciones aproximadas de un pie (27,86 cm) de canto por una palma o tres pulgadas (10,45 cm) de ancho que venían a formar en conjunto un esquema radial, como los

tensores de una telaraña. Las cimbras están conformadas, para obtener el gálibo de la bóveda. Los espacios así delimitados se rellenan con un pliego aparejado de ladrillo tejar que se amalgama por su extradós con un grueso y basto revoco de yeso aplicado con las manos y retacado con los dedos. Finalmente, el intradós se enjalbega con yeso fino en el que se trazan las nervaduras correspondientes a las cimbras intercaladas.

Aquella bóveda sobre el *transparente* respondería a la forma e intención de una linterna, como las que jalonan toda la cubierta del Pilar, en Zaragoza, o la de la Colegiata de Alcañiz, obras por entonces aún en construcción y de la mano de Domingo de Yarza, quien, como ya hemos visto, también anduvo proponiendo trazas para el templo donostiarra.

Los indicios acumulados imponen la hipótesis de que Santa María del Coro se proyectase con dos linternas. La principal, sobre la cúpula central de sus naves, cuyo aspecto general contribuiría a barroquizar, y otra menor, a la que ahora se hace referencia, sobre el dispositivo del transparente, con



6. Interior de Santa María hacia el presbiterio. Brillando, en el centro del Retablo Mayor, la hornacina de la Virgen del Coro.

idéntica disposición y función que la del homónimo dispositivo del Santuario de Guadalupe, en Cáceres.

También es muy posible que ninguna de ellas llegara a construirse finalmente. La Real Compañía de Caracas se fusionó con la de Filipinas, y trasladó su sede a Madrid. La nueva coyuntura menguó sus aportaciones a la fábrica del templo y fue preciso hacer economías. Los lucernarios, ajenos a la tradición arquitectónica local, fueron las primeras víctimas de una Junta de Fábrica que ya se había manifestado muy conservadora. El cambio de planes resultante da razón de los *pentimentos* observados en el dispositivo de entrada de luz para el transparente.

La evolución ulterior del templo barroco de Santa María del Coro, en San Sebastián, se vio truncada por terribles acontecimientos desencadenados en su plena juventud. En 1813, apenas cuarenta años después de su solemne consagración, la ciudad fue asaltada, pillada, violada e incendiada por sus

presuntos libertadores, las tropas combinadas hispano-anglo-portuguesas que venían expulsando al invasor francés en lo que se llamó la Guerra de la Independencia. En el incendio de tres días de duración que, a modo de grandes fuegos artificiales, remató la fiesta, se volatilizaron más del 85% de los inmuebles de la villa amurallada. Sólo aquellos estrictamente canteriles y guarnecidos por gruesos muros salieron con alguna prestancia de aquella desgarradora experiencia.

No conocemos con exactitud el alcance de las lesiones de estos acontecimientos en Santa María. Es evidente que les siguió un enérgico empeño para borrar las huellas que evidenciaban aquel oprobio. Aquí y allá, con frecuencia en rincones impensados, la coloración de las areniscas testimonia su proximidad a las llamas. Entre las muchas cosas que entonces se perdieron está el *transparente*.

La concreta supresión de esta pieza en un conjunto parroquial que se res-

tauró con mucho esmero señala la intervención de agentes, probablemente miembros del equipo restaurador, que no apreciaban aquel género de dispositivo. Es conocido, por manifestaciones recogidas de Ceán o de Llaguno, el escaso aprecio que estos académicos sentían por el estilo barroco en general y por los transparentes en particular. Sabemos que se referían a estos últimos como “jerigonzas” y otras lindezas de parecida intención. La tremenda sacudida de la guerra lo cambió todo, en especial las modas, y siempre se termina sirviendo a la moda. Con el cambio de siglo, Europa estrenaba revoluciones y España, reacción. El ocurrente barroco cedía su sitio al severo neoclasicismo, y el ingenioso dispositivo del *transparente* perdió su atractivo y fue, sencillamente, suprimido. Había en aquellos momentos, sin duda, cosas más importantes que atender. También así desapareció, por lo visto, del recuerdo de los donostiarras.

Hasta hoy.

Bibliografía

- ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio: *A propósito de un pleito surgido en la construcción de la Parroquia de Santa María (1755-56)*. En «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Nº 9, página 185/207. Año 1975.
- AZCONA, Tarsicio OFM: *Ampliación de la Parroquia de Santa María en el siglo XVI*. En «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Número 9, pág. 52-69. Año 1975.
- CORMENZANA LIZARRIBAR, Isabel: *El arte de la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián*. «En Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Nº 9, pág. 271-298. Año 1975.
- CORTÁZAR y MACHIMBARRENA, Antonio: *Monografía de la Iglesia Parroquial de Santa María, de la ciudad de 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, San Sebastián, 1974.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*. “Ars Hispaniæ, XI”, Ed.Plus Ultra, Lagasca, 102, Madrid, 1953
- INARAJA, A.: *El órgano Cavallé-Coll de Santa María del Coro de San Sebastián* “Temas donostiarras, del -Grupo Dr. Camino de Historia Donostiarra”. San Sebastián, 1973.
- IZAGUIRRE, R. de: *Las sucesivas edificaciones de Santa María la Mayor*, Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, “Grupo Dr.Camino”, t. 7.º (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 Hispaniæ, XIV”, Ed.Plus Ultra, Lagasca, 102, Madrid 1957.
- MURUGARREN, Luis: *Basílica de Santa María de San Sebastián. Su historia, arte y vida*. “Temas guipuzcoanos”, de la Caja de Ahorros Municipal. San Sebastián, 1973.
- PEÑUELAS, J.: *La Iglesia de Santa María de San Sebastián*, Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, “Grupo Dr.Camino”, t. 7.º (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, “Grupo Dr.Camino”, t. 7.º (1973) pp. 303-10.
- URIARTE, Castor de: *Las iglesias salón vascas del último período del gótico*. Vitoria, 1978.
- URTEAGA ARTIGAS, Merteze: *Guía Histórico Monumental de Guipúzcoa*. Ed.Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1992.



* By *transparent* we must understand in this text an opening allowing an entry of light that was directed to a specific place in the temple.

THE UTILITY OF GRAPHICAL METHODS IN ARCHITECTURAL RESEARCH: THE *TRANSPARENT** OF THE SANTA MARÍA DEL CORO BAROQUE TEMPLE IN SAN SEBASTIÁN.

by Ramón Ayerza Elizarain,
Itziar García Larrañaga

The Santa María Parish in San Sebastián

The historical origins of the city of San Sebastián date from a little before 1180, when Sancho el Sabio, King of Navarre, granted this city its *Carta-Puebla* (Municipal Charter). It has been traditionally assumed that this very same date would correspond to the foundation of the parochial institution in charge of the care of its inhabitants' souls. Certain signs indicated, however, more remote origins. For example, the document containing the alleged donation of San Sebastián by Sancho el Mayor, King of Navarre, to the Leyre Monastery, in 1014: "*in the district of Hernani, on the sea shore, a so-called Monastery of San Sebastián, with its parish and that Borough that the early inhabitants called Izurun with its churches, it is convenient to know about the churches of Santa María and San Vicente Mártir,...*". This is, of course, a forgery plotted after the year 1100 in the laborious and interested Leyre *scriptorium*. This practice was more than customary. At that time only a few knew how to write and they would take advantage from this. It doesn't matter anyhow. This forgery indicates the moment when the population that spontaneously settled down at the foot of *Monte Urgull* started to have some relevance and arose the strategic interest of the Navarre Crown and the greed of the Leire monks.

Five years ago, the workers who were excavating under the stairs of the neighbouring *Santa Teresa* Convent- to host in it a transformer -found some burials of sandstones, all pressed together, crossing the *El-bira Zipitria* street situated between *Santa Teresa* and *Santa María*. The archaeologists who studied the finding found other deeper burials under those burials, that is to say, older ones. All the graves were previous to the borough's foundation date. The graves situated above dated from the 10th-11th centuries, whilst those situated below were probably two centuries older. The presence there of some canonically orientated burials in a tight arrangement indicates a Christian cemetery in whose environs the parish temple it depended on had to be found. And this cemetery could only be the one pertaining to the mother parish of the village that existed before the borough (San Sebastián or Izurun), and the name of the parish could only be *Santa María*, or whatever it may have been called at that time, for Marian invocations start becoming widely used from the middle of the 12th century.

1 / A member of an illustrious family of architects, principal Master builder of Zaragoza's *Basílica del Pilar*, between 1718 and 1750. Author of the design for the *Colegiata de Alcañiz*, that was inspired on the one of *El Pilar*, and where he uses pilaster-like cruciform pillars such as those that would later be used at the *Santa María del Coro* temple. He died in 1745.

2 / Astiazarain Achabal, María Isabel: *Santa María* Church of San Sebastián. Cultural Work of the savings bank *Caja De Ahorros Municipal de San Sebastián*, 1989.

Baroque temple of Santa María del Coro

The parish has remained for more than one millennium in the *Santa María* building site. During this period, several temples have replaced one another on the same site. The last one of them is the splendid baroque building that has reached our days, built between 1743 and 1774 to replace the temple designed by Juan de Landerrain and Juan López de Lizarazu during the last third of the 16th century.

The abundance of goods that flew into the Province during the 18th century made this undertaking possible. In its rural areas, oversea crops, corn, potatoes, beans and peppers gave the Guipuzcoan agriculture a profitability that had been unknown up to that time. During those very same years, in 1728 and under the patronage of *Nuestra Señora del Coro* and *San Ignacio*, a trading corporation was established in San Sebastián, the *Real Compañía de Caracas*, a privileged importer of spices and cocoa from Venezuela. The economic situation of the Borough's population in general, and of some of its neighbours in particular, seemed to be very promising and it was urgent and necessary to make it known.

At the moment of taking a decision on the design, the City Hall adhered to its traditional *modus operandi* in such cases. As it had done two centuries earlier, the City Hall proceeded with disorder, lack of ideas, duplicity and a tremendous disdain towards the works it was carrying on and towards its hard working executors. We cannot help mentioning such meaningful details in an article aimed at professionals. The texts that have been consulted do not mention less than seven Master Builders that had been kept busy -one after the other, one at the same time as another- to give birth to the project: Domingo de Yarza¹, Miguel de Puial, Miguel de Irazusta, José de Lizardi, Pedro Ignacio de Lizardi (son of the former one), Miguel de Salezan and Ignacio and Francisco Ibero (also father and son).

In a report full of emotion and interest, María Isabel Astiazarain² describes how at first they hesitated between preserving *Santa María's* previous walls, adapting them, or building a new plan. In 1734, Miguel de Bildasola, first director of the *Real Compañía de Caracas*, entrusted the Azcoitian architect José de Lizardi the execution of a plan that would respect the dimensions of the former temple and make use of its materials and structures. Lizardi, within a term of one week, elaborated two proposals that seem to have vanished from everybody's view during the long period used for their consideration. This is how, in 1741, Ignacio de Ibero and José and Pedro Ignacio de Lizardi were entrusted with a project of a new plan that they elaborated in fifteen days. Said plan, however, did not please the *Junta de Fábrica* (Board of Directors), who got in touch with other architects (Irazusta, Yarza and Pujal), asking them for another proposal which, in turn, seemed too ambitious. A year later, in 1742, we see Ignacio de Ibero, José and Pedro

Ignacio de Lizardi busy, once more, reforming this last proposal within a period of almost another month. It seems that what we nowadays see in *Santa María* is the result of that peculiar *modus operandi*. The great coherence of the building that resulted from the disorderly collaboration of so many hands constitutes a vigorous testimony of the great professionalism of the intervening master builders. If we agree that the baroque is characterized by the terms of *diversity, lack of moderation and conciliation of contradictory elements*, it is difficult to imagine a more radically baroque project procedure than the project carried out in the case of *Santa María*.

The shapes of Santa María del Coro

The decision for making a total renovation instead of repair works responded to the decision of enlarging as much as possible the dimensions of the temple. Inside the narrow space within the city walls, as stuffed as an egg, obtaining floor surface would be an impossible aim. In the case of *Santa María del Coro* the ground was provided by the monastic compound that accompanied the Renaissance building, as wide as the nave and aisles together, and the neighbouring houses that were situated to the east of its chevet and were expropriated after the customary lawsuit.

The result is a spacious temple with a nave and two aisles and four spans of uneven lengths, a hall plan and a semicircular apse in the extension of the central nave. The spans are covered with cross vaults and tiercelons that are decorated with bent *giltonañonescos* on the eastern span. As an exception, we can mention the ribbed vaults of the apse, shaped like orange segments, and the vaulting of the crossing, displaced to the span corresponding to the access door, that has a low dome assembled with eight ribs supporting a wide central oculus.

The style of Santa María del Coro

Although it would not be reasonable to confine the reflections on style to sterile divagations, it must be acknowledged that these reflections rarely go beyond a strict and very uninteresting academic level. Things, however, brighten up when paradoxes are accumulated. In my opinion this is what happens in the case of *Santa María del Coro*.

Everybody agrees that *Santa María del Coro* is a notable baroque temple. There is no text dealing to a certain extent with baroque architecture in Spain that does not mention it as a good example of its style, even if *Santa María del Coro* was built during the days that corresponded to the rococo style. This circumstance is shown in the decoration of the vaulted niche included in its main façade. All these texts describe a powerful temple that is purely and undoubtedly baroque, powerfully and classically decorated but without excesses and extravagances. It is an excellent example of the style, calm and very positive, controlled in the ornaments that tolerate the rococo adherences of the time for what they are: whims that



have no greater ambition than appearing decorative. *Santa María del Coro* is also a surprisingly baroque temple. Constructed throughout the third quarter of the 18th century, its design, its layout and articulations make it be a columnated temple. In this sense it fully assumes the design tradition of the best parish temples that are characteristic in the Province -at least since the 15th century- standing out as a tectonic and historic highlight. The resort to cross vaults with tiercelons in eight of its twelve spans underlines that image of old-fashioned traditionalism, probably appreciated by extremely conservative parishioners. With natural light, as it was daily seen more than a hundred years ago, the immediate feeling is of solemnity, spaciousness and strength. At that time, the church seemed more manneristic than baroque due to its sober lines, the balance of its design and the powerful refinement of its shapes.

This is to say that an observation of the temple's interior *by parts* is misleading. In that case, it is necessary to resort to the presence of the decorative characteristics of style in order not to lose sight of the style. When the temple is seen *as a whole* it always imposes itself as a powerful example of baroque. What makes it so baroque? We have reflected upon the characteristics of the style. We have already stated that the key concepts seem to be those of "diversity" and "lack of moderation". The originality of baroque consisted in making out of the diversity, of the plurality and of the opposition of contradictory elements, the fundamental objective of baroque aesthetics. Beauty kept identifying itself with harmony but the latter was sought in the equilibrium between diverse contradictory elements, all of them integrated, with a pondered lack of moderation, in the work of art.

Aesthetics based on diversity require a very rapid rhythm of transformation. Since the beginning, baroque style appeared as a particularly dynamic style, undergoing constant transformations throughout its two centuries of existence and within the scope of its expression covering all the continents. All along these mutations and incorporations, this style revealed a third significant characteristic: its excellent appetite and capacity of assimilation. That *good stomach* would make out of baroque a style that *digests everything well*. This is the only explanation in *Santa María del Coro*, *avant-garde* of its modernity, for the perfect integration of composition systems and of old constructive resources that were more than two centuries old when they were incorporated into its construction.

The omnipresence of the decorative materials certainly furnishes a conjunctive tissue that is capable of blending the most diverse materials together. For this reason, the essential observation, derived from an elementary application of simplified methods of graphic analysis, provides in these situations a reliable Ariadne's thread to advance in labyrinths invaded by so much decoration. Frequently, as it happens, in my opin-

ion, in other situations that are not relevant here, baroque monuments provide the observer with moments of intense aesthetic satisfaction, as soon as we remove from them the occasionally thick layer of dead leaves that covers them, preventing, with an obstinate modesty, the contemplation of their members.

We all know that the capacity to simplify perceptions, making them geometrical, is an ability connected with graphic practice. This practice is necessary for *volu-metric perception*, it is also very useful for contemplating any architectonic situation with a certain order, and it is essential for facing baroque verbosity successfully. In this case, this manner of pondering the shapes and making out the connections between them has allowed us to reach an unexpected discovery.

The transparent of Santa María

The *Santa María* temple contains the image of the *Virgen del Coro*, patroness of the city, that occupies the central vaulted niche of the temple's major altarpiece. This niche is a device composed and arranged as the stage of an Italian-style theatre. It is placed under an arch that has been opened in the presbytery wall that connects it with the devotional chapel constructed behind it, in the axis of the central nave, the *Camarín* or *Palacio* (Chamber or Palace) of the *Virgen del Coro*. The niche is presided by the image, of reduced dimensions, placed on a pivoting pedestal that allows it to be turned in the direction of the temple or in that of the devotional chapel. The niche, the wooden shutters that enclose it from both sides and the pedestal, completely gilded, have been set so as to be seen from both sides, the temple and the *Camarín de la Virgen del Coro*.

Since the beginning, several aspects of *Santa María*, all of them apparently marginal, drew the attention of the observer. Two of these aspects resulted to be rich in consequences: a small window fitted in the frame of a façade gable and a narrower course in the eastern fabric of this gable.

Visible from the neighbouring *Plaza de la Trinidad*, the easternmost part of the building ends in a façade that is pointed by a gable roof that does not seem very appropriate. As a matter of fact, the roof around the apse of the temple would have been solved more calmly with a triple pitch, an array that would have avoided the risk of the valleys. The pointed façade also shows, on the crown of its gable, an unknown window inaccessible from the inner spaces. The bay, with well cut and bonded ashlar stone, as elevated as the gable proportions allow, clearly dominates that strange pattern. What is that bay doing there and what spaces does it serve or has it served? What is there or what has there been in that attic that requires such a forced illumination? What surprises were hidden up there?

The window was there, illuminating without a clear purpose the labyrinth formed by the surviving pieces

of the original framework, altered and interrupted by less noble materials but equally disappeared and forgotten.

The walls of the temple are made of excellent ashlar stone with regular courses having an elbow height, both inside and outside, and they are topped with projecting cornices. The gable containing the window is situated above the cornice course and is not as thick as the wall below it. Everything seems to indicate that the hall above the *Camarín* may have had, at the time when the temple was constructed, its walls and eaves crowning of the same height as the adjacent halls and that, at a certain moment, that pattern may have been modified in favour of the current one. For this purpose the eaves were left narrower and the walls were made thicker with good ashlar stones, although moderating their thickness, forming the gable that contains the elevated window.

The window opens where the wall thickness is reduced and it is carved on its interior side shaping flutes or grooves. The groove corresponding to the lintel does not enlarge the bay, but it closes it downwards, conducting this way and in that direction the light penetrating from there. Beneath it, a wooden platform paves the space and seals the dome oculus that, tangent under it, covers the *Camarín de la Virgen*.

In the powerful ashlar compound of *Santa María* temple, this dome constitutes an exception, because it is a ribbed structure of bonded brick tile joined with lime mortar and supported on four pendentives also made of brick and it rests on the closer walls and on two transverse arches made of good ashlar stone placed between the former ones. This dome is crowned by a circular oculus having a diameter of almost two metres. This oculus had been previously hidden by a shirred black fabric, placed at the dome crowning and it had a big bronze lamp hanging from its centre.

The graphic representation has permitted to analyse the geometric configuration of all these observations. By placing the window of the extreme gable of the temple, with its constructive shapes and arrangements, on a longitudinal section of this gable, one could observe that the line that joins the centre of the window with the centre of the open oculus at the dome crown above the Chapel for the faithful can be extended without encountering obstacles until reaching the centre of the *Virgen del Coro's* vaulted niche. A ray of light that reached the farthest window with the adequate inclination would finally reach the image in its sanctuary. The whole sanctuary is a reliquary arranged like an Italian-style stage that has been gilded with fine gold that tends to shine like a resplendent aureole around the image of the *Virgen del Coro*. The ray of light reaching that place would produce an unexpected illusion of light, contrasted and dramatic, in the interior atmosphere, remote and obscure, at the centre of the major altarpiece. This would be called by its name: a *transparent*.



3 / Godard, André: *L'Art de l'Iran*. Arthaud, Paris, 1962. The author describes in full detail the construction of a brick vault reinforced with cane falsework, that he attributes to the Sassanian period, in the illustrations of pages 207 and 208.

There is no evidence, nor any comment, mentioning the existence of such an arrangement in the San Sebastián temple. It is well known that the baroque style used the light as an essential element for the configuration of the sacred spaces, where the triumphant image of glory was projected. Light was also an allegory of the Transubstantiation, only perceivable in the source that generates it and in the bodies that reflect it, remaining invisible among them. *Santa Teresa*, rational even in this matter, would describe the angel in her ecstasy as "made out of light". Caravaggio and Rembrandt move us with esoteric illuminations, that emerge without showing the origin of their focus, as if they came out of the blue, in many of the scenes represented in their paintings. It was the most natural thing for the architects of baroque to consider the expressive capacities of the light, to be motivated by identical theological reflections and to devote themselves to the design and illumination of the settings that composed the intense experiences that had already been accumulated by the paintings of their time.

Changing plans at the transparent of Santa María
From all the original wooden trusses constructed in the *Santa María* roofs, only some significant parts have remained until today: above the solemn Sacristy, above the *Camarín de la Virgen* and above the extraordinary (for several reasons) adjacent ashlar staircase. The traces of these elements were studied in detail in order to preserve the original materials as much as possible. The great spans required by the ridge-beams above the chamber were relieved with the interposition of *dragon ties*. *Dragon ties* consist in big girders that cross at the corners of the chamber crowns, from wall to wall, so as to lessen the thrust of the diagonal pieces below the curb by means of carved pieces of wood. This is a very common resource in the Renaissance and Baroque wood construction, many examples having reached our days.

There used to be four dragon ties above the *Camarín*, thus beveling the four corners of this space, and not all of them seemed equally necessary. In particular, those situated on the west, closer to the apse extrados, could be replaced more easily by props leaning on that wall. Surprising, because those people used to know what they were doing and they did not waste material. The presence of the four dragon ties defined a geometric compartmentalization of the space that enclosed an area that was centered and had a specific shape. A graphic analysis was again resorted to, in this case trying to transport one storey higher the shape of the brick vault that covers the *Camarín*, until it is supported by the dragon ties. Walls, girders and dragon ties traced on the plan an octagon on which the dome of the lower level could be reasonably fitted.

A vault there? For what purpose? And also, made of what material if it had to be held by wooden pieces? Wood, as many of the other vaults constructed in *Guipúzcoa* throughout the 16th century? That was too poor and also too late. A brick vault, like the one below? It was complicated to keep the vault stable only held by wooden pieces that still needed drying. The hypotheses aimed at lightweight plaster vaults supported by lathing until the study of the elliptic dome above the adjacent staircase cast a new light. In fact, that dome was quite an original construction, related to abovementioned lightweight plaster vaults, but even more original with solutions using cane falsework, allegedly Persian.² This dome displayed in its centre, as a keystone, an oak-wood drum, having a height and a diameter of 42 cm, that received the end of some slender trusses of the same material, these trusses having sections of approximately one foot (27.86 cm) on the edges by a width of three inches (10.45 cm) that formed together a radial scheme, like a spider-web. The trusses are shaped so as to obtain the curve of the vault. The spaces thus delimited are filled with courses of brick tile that are amalgamated at the extrados with a thick and coarse plaster coating that is applied with the hands and squeezed with the fingers. Finally, the intrados is whitewashed with fine plaster, where the ribs corresponding to the intercalated trusses are traced. That dome over the *transparent* would respond to the shape and intention of a lantern, as those placed above the roofing of the *Pilar*, in Zaragoza, or that of the *Colegiata de Alcañiz*, works that were at that time still under construction and under the guidance of Domingo de Yarza, who, as we have already seen, also proposed designs for the San Sebastián temple. The pieces of evidence gathered impose the hypothesis that *Santa María del Coro* may have been projected with two lanterns. The main lantern, situated above the central dome of its naves, whose general appearance it would contribute to make baroque, and a smaller lantern, that we refer to now, situated above the *transparent* device, with an identical arrangement and function as that of the homonymous device in the Sanctuary of Guadalupe, in Cáceres. It is also very likely that none of them was eventually built. The *Real Compañía de Caracas* merged with the *Real Compañía de Filipinas*, and moved its headquarters to Madrid. The new circumstances reduced its contributions to the temple construction and it was necessary to economize. The skylights, differing from the local architectural tradition, were the first victims of the *Junta de Fábrica* (Board of Directors) that had already proved to be very conservative. The resulting change in plans explains the modifications that can be observed at the light entry arrangement for the *transparent*. The subsequent evolution of the *Santa María del Coro* baroque temple, in San Sebastián, was greatly affected by the terrible events that broke out during its ear-

ly days. In 1813, hardly forty years after its solemn consecration, the city was assaulted, seized, violated and set on fire by its alleged liberators, the combined Hispano-Anglo-Portuguese troops that had been expelling the French invader in what was called the Independence War. In the fire that lasted three days and that, in the manner of fireworks, brought the party to an end, more than 85% of the buildings situated inside the city walls disappeared. Only those stone buildings equipped with thick walls survived with some dignity after that heartbreaking experience.

We do not know the exact reach of the damages caused by these events in *Santa María*. It is evident that they were followed by a vigorous determination to erase the traces that gave proof of such opprobrium. Here and there, frequently in unimagined corners, the colouring of the sandstone gives testimony of its proximity to the flames. Among the many things that were lost at the time is the *transparent*.

The specific suppression of this piece in a parochial building that has been restored with great care indicates the contribution of agents, probably members of the restoring team, who did not appreciate that type of arrangement. The scarce regard that these academicians felt for the baroque style in general, and for the *transparent* arrangements in particular, is known through testimonies gathered by Ceán or Llaguno. We know that they referred to the latter as "gibberish" and other maligning terms. The terrible shock produced by the war changed everything, especially fashions, and people always end up following fashions. At the turn of the century, Europe started revolutions and Spain, reaction. The imaginative baroque style gave way to the severe neoclassicism, and the ingenious arrangement of the *transparent* lost its attraction and was simply done away with. At that time there were, no doubt, more important things to attend. This is how it seems to have disappeared from the memory of the San Sebastián inhabitants. Up to this day.

BIBLIOGRAPHY

- ÁLVAREZ OSÉS José Antonio: *A propósito de un pleito surgido en la construcción de la Parroquia de Santa María (1755-56)*. En «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Nº 9, página 185/207. Año 1975.
- AZCONA, Tarsicio OFM: *Ampliación de la Parroquia de Santa María en el siglo XVI*. En «Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Número 9, pág. 52-69. Año 1975.
- CORMENZANA LIZARRIBAR, Isabel: *El arte de la Basílica de Santa María del Coro en San Sebastián*. «En Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián». Nº 9, pág. 271-298. Año 1975.
- CORTÁZAR Y MACHIMBARRENA, Antonio: *Monografía de la Iglesia Parroquial de Santa María, de la ciudad de 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, San Sebastián, 1974.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*. "Ars Hispaniæ, XI", Ed. Plus Ultra, Lagasca, 102, Madrid, 1953
- INARAJA, A.: *El órgano Cavallé-Coll de Santa María del Coro de San Sebastián* "Temas donostiarra, del -Grupo Dr.



Camino de Historia Donostiarra". San Sebastián, 1973.
 IZAGUIRRE, R. de: *Las sucesivas edificaciones de Santa María la Mayor*, Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, "Grupo Dr. Camino", t. 7.º (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 Hispaniæ, XIV", Ed. Plus Ultra, Lagasca, 102, Madrid 1957.
 MURUGARREN, Luis: *Basilica de Santa María de San Sebastián. Su historia, arte y vida*. "Temas guipuzcoanos", de la Caja de Ahorros Municipal. San Sebastián, 1973.
 PEÑUELAS, J.: *La Iglesia de Santa María de San Sebastián*, Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián, "Grupo Dr. Camino", t. 7.º (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, "Grupo Dr. Camino", t. 7.º (1973) pp. 303-10.
 URIARTE, Castor de: *Las iglesias salón vascas del último período del gótico*. Vitoria, 1978.
 URTEAGA ARTIGAS, Mertexe: *Guía Histórico Monumental de Guipúzcoa*. Ed. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1992.

FIGURES

1. The entire *Santa María* at a bird's-eye view, seen from the southwest. The fortified borough of San Sebastián formed a perfectly orientated rectangle. Its north edge, fitted in the dihedron formed between the sandy tombolo and the slope of *Monte Urgull*, housed all the religious constructions. On the right-hand side of the image, the Dominican *San Telmo* Convent; between this convent and *Santa María*, the open square in the lot of the demolished Jesuit School of *La Trinidad*; next to the left margin, the Carmelite Convent of *Santa Teresa*. On the lower left-hand corner is a fragment of the *Muralla de Mar* (Sea Rampart), dating from the time of the Catholic Monarchs and representing the proximity of the parish to the Borough's economic centre: its harbour.
2. Plan of *Santa María*, at the choir level, in 1924, by Antonio Cortázar. Observe the *ambulatory* layout of the vaulted niche consecrated to the *Virgen del Coro*, in the central part of the presbytery, that communicates the presbytery with the devotional chapel situated in the extension of the temple's axis.
3. *Santa María*, manneristic: Interior of its nave and aisles, westward, with natural light.
That central dome, raised like a spacious and powerful cimborium, modifies what would have been a strict hall design if the cimborium had not been there, conferring its central space a marking feature that enlarges and dramatizes that temple span at the same time as it unifies the perception of the space enclosed inside: it makes it baroque.
4. The entire *Santa María* at a bird's-eye view, seen from the northeast. The low roofs of the chapels and the sacristy surround the presbytery prism and are bounded by two aligned houses that stand out because of the different design of their roofs. The window that concerns us takes up the eastern gable and is aligned with the temple axis. In order to open this window it was necessary to force considerably the design of the roof. This problem would have otherwise been solved with a triple-pitched roof, without valleys, and with a single eave.
5. Longitudinal section of *Santa María*, through the axes of its nave and aisles. At its eastern end, the *Camarin de la Virgen del Coro* and its *Transparent*.
6. Interior of *Santa María* facing the presbytery. The vaulted niche of the *Virgen del Coro* is shining in the centre of the Major Altarpiece.

1 / With the assistance of M^o Teresa Raventós, we are developing a system of classification of the graphic work that Palazuelo maintained in his study, in which his inedited models stand out. The *Fundación Pablo Palazuelo* has kindly permitted the reproduction of the works of their property included in this publication.

2 / S. Amón 1977. Reproduced in Calvo 1985, vol.2, p.942.
 3 / Palazuelo and Power 1995, p.140.
 4 / Fullaondo 1967, p. 6.

CO-HERITAGE AND COHERENCE OF ARCHITECTURAL DRAWING IN THE WORKS OF PABLO PALAZUELO

by Gonzalo Sotelo Calvillo

Upon the outbreak of the Civil War, Spanish society lost an architect, but gained one of the most important artists in the second half of the xx Century. Dramatically separated from his studies in Architecture at Oxford, Palazuelo concentrated his efforts on developing the formalizing power of line and number: first by graphic media and later displaying its latent force in sculptural and urban third dimension.

In spite of the impossibility of finishing his university studies, the legacy of the knowledge acquired there (Fig.1) influenced him in such a way that it seemed to condition his work process. Employing the tools provided by architectural drawing, Palazuelo will sail through diverse systems of representation accompanied by different graphic variables, chosen depending on the increasing degree of complexity required for his work.

In his creations, it is always possible to discover traces of a geometry in which the indisputable protagonism of the line is clearly evident. A line dotted with a poetic component, heir to Klee's "*line that dreams*", the first great influence that the Madrilenian painter profusely quoted.

In this article, I intend to examine Palazuelo's production in depth, beginning with a selection of graphic findings discovered during inventory and catalog work which I am currently carrying out in the Fundación Pablo Palazuelo¹, while at the same time writing my doctoral thesis. I aspire to establish a relationship between his productive process and the architectonic graphic syntaxis bequeathed by his education. For this reason, five works and five projects, which deal with the added condition of a *locus* separated from the limits of the support chosen, have been selected. Ordered in a coherent- formal as well as chronological- manner, these works intend to trace an itinerary through the different recourses and graphic variables employed by the artist.

His first works seem to respond to a tortuous composition, proper to a time of transition, in the search for a new language which will allow him the graphic expression of a solid intellectual charge that sustains his work: a thought rooted in the conjunction of the contemporary scientific paradigm with Oriental magic, allowing him to reach a profound knowledge of reality through the visionary potency of an active imagination. This meditative faculty will transcend sensitive perceptions to reach the structures or formative energies of the Cosmos, graphically translated in his work, and whose develop-

ment escapes the objectives as well as the extension of the present article.

Once the control of his so-called *trans-geometry*² has been attained, the subjacent structures become incorporated into a system of relationships which bind each element within a previous common order. This point of inflection coincides with the discovery of a mysterious book, found in a Parisian bookshop, which Palazuelo never ceases to mention, while keeping the secret of its content and title: "*The key moment was in Paris in April 1953, when I found a certain publication I had been searching for a long time, in a bookshop and publisher's which specialized in Oriental subjects*"³.

From that spring on, the learning acquired from this Oriental treaty is translated into a more precise order in his compositions. As a starting point, there is a prior auto-imposed order, a sort of regulating line contained in meshes of different angularity. These nets establish a board upon which graphic elements respecting the rules of the game are distributed. Once the norms regulating the geometric relationships are established, the linear drawing assumes protagonism until it generates a graphic seed loaded with potential.

His work is ordered by means of formal *lineage*—he reclaimed the root of the word as *linea-je*— which constitutes the groupings that the Madrilenian painter denominated *families*. Taking as a source a drawing containing the archetypal seed, he threshes a succession of designs that attempt to reveal all the formal possibilities contained within. In the development of these *families*, it is possible to track the procedures implemented in their elaboration, heirs to the habits acquired during his architectural studies, mechanisms which allow formal transformations stemming from a common base. This method makes use of the intrinsic properties of the support chosen: drawing paper. Thanks to its transparency, groups of elements are repeated while undergoing slight mutations at the same time. During the process of reply of the components, simple geometric transformations occur, in which Fullaondo believes to have discovered the rules of Palazuelo's work: "*the hidden law seems to proceed from a magisterial, exhaustive use of all of the typological formulas of spatial development: the primary form, the inverse, the opposite, the symmetric, the negative, the diverse projections of the same, the change in scale, the fragment, the rotation, the transfer, the displacement*..."⁴

Polygonal repetitions

"*All of the forms that I make have their origin in polygons. Thus, I'm talking about metamorphosis, even though this is not the most suitable term from a mathematical point of view; and this metamorphosis is of a geometrical, radical, extreme, complex,*