

Choir Stalls in Architecture *and* Architecture in Choir Stalls



Edited by
Fernando Villaseñor Sebastián, M^a Dolores Teijeira Pablos,
Welleda Muller and Frédéric Billiet

Choir Stalls
in Architecture
and Architecture
in Choir Stalls

Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls

Edited by

Fernando Villaseñor Sebastián,
M^a Dolores Teijeira Pablos,
Welleda Muller
and Frédéric Billiet

Cambridge
Scholars
Publishing



Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls

Edited by Fernando Villaseñor Sebastián, M^a Dolores Teijeira Pablos,
Welleda Muller, Frédéric Billiet

This book first published 2015

Cambridge Scholars Publishing

Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK

British Library Cataloguing in Publication Data

A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2015 by Fernando Villaseñor Sebastián,
M^a Dolores Teijeira Pablos, Welleda Muller, Frédéric Billiet
and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without
the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-8099-X

ISBN (13): 978-1-4438-8099-2

TABLE OF CONTENTS

List of Illustrations	ix
Introduction	xxii
“Aziendo presbiterio mui capaz”. El “modo español” y el traslado de coros góticos en la España moderna”	1
María Dolores Teijieira Pablos	

Part I: Space, Liturgy and Architectural Conception

El espacio coral desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias.....	28
Eduardo Carrero Santamaría	
The Stone Choir Stalls of the Medieval Cathedral of Tuscania/Latium	50
Almuth Klein	
General Remarks on Choir Stalls in a Chancel with Ambulatory	65
Anja Seliger	
La catedral de Mallorca en el coro y desde el coro. De la mezquita cristianizada a la restauración litúrgica de Antonio Gaudí	72
Mercè Gambús Saiz y Andreu Josep Villalonga Vidal	
La ubicación del coro en España en los tratados de ceremonias y rúbricas litúrgicas	87
Pablo J. Pomar	
El coro como apódosis de una unidad de significación total: el caso de la catedral nueva de Salamanca. Apuntes para una identidad semántica.....	98
Mariano Casas Hernández	

Part II: Symbolism and Iconography

Music, Architecture and Symbolism in the court of Clement VI:
Another Interpretation of the Pontifical Policy in Avignon..... 116
Julien Ferrando

Burlas, escarnios, cosas torpes, feas y deshonestas: Reflexiones sobre
el uso heterodoxo del coro en el espacio catedralicio..... 127
Fernando Villaseñor Sebastián

Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la Edad Media en la corona
de Castilla y León..... 142
Juan Carlos Ruiz Souza

The Representation of Architecture in French and Burgundian
Choir Stalls..... 158
Welleda Muller

Virgil in the Basket and Other Women's Tricks 169
Willy Piron

Part III: Study of Outstanding Examples

Choir Stalls: Visual Pleasure for Eyes or Meditative Disturbance
for Minds? 182
Hee Sook Lee-Niinioja

Espacio arquitectónico y estructuras corales en la catedral de Jaca,
entre las edades media y moderna 195
Gloria Fernández Somoza

La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del gótico
y el mudéjar: diseño arquitectónico y repertorio ornamental 204
Salvador Hernández González

La arquitectura del coro y trascoro de la catedral de Palencia..... 234
Begoña Alonso Ruiz

Las sillerías de coro en la diócesis de Astorga (ss. XVI-XVIII),
catalogación y estudio tipológico 250
Abel Lobato Fernández

The Choir Stalls in King's College in Cambridge, *Ad Modum yspaniae?* ... 267
Julio J. Polo Sánchez and Emma L. Cahill Marrón

La sillería coral del convento de Santo Domingo en Almagro 284
María Cristina López López

La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa
de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur
del arzobispado hispalense 295
Manuel Romero Bejarano y David Caramazana Malía

Part IV: Destructions, Interventions and Restorations

Sillerías corales iberoamericanas en el Archivo Fotográfico del CSIC... 312
Wifredo Rincón García

El tratamiento documental de las sillerías de coro y otros elementos
del mobiliario litúrgico en el Catálogo Monumental de España..... 322
María Paz Aguiló Alonso

Putting the Pieces Together: A Spanish Medieval Choir Stall Scattered
Over Europe..... 343
Christel Theunissen

El coro del monasterio dominico de San Pablo de Sevilla 357
Francisco Pinto Puerto

La sillería del coro desaparecida de Olivier de Gand en el *convento
de Cristo* de Tomar 374
Susana Rita Rosado Alves

Los coros y Antonio de Figueroa..... 383
Carlos Francisco Nogales Márquez

La intervención de Gaudí en el Coro de la catedral de Mallorca..... 400
Pere Terrasa Rigo y Kika Coll Borrás

Art, Liturgy and Ideology: The Fate of Cathedral Choirs during
the Francoist Period 416
M^a Pilar García Cuetos

Glosario	433
María Dolores Tejeira Pablos	
Bibliography	439
List of Contributors	478
Índice de personas / Index of people	479
Índice de lugares / Index of places	487

LIST OF ILLUSTRATIONS

Teijeira Pablos, María Dolores, “Aziendo presbiterio mui capaz”. El “modo español” y el traslado de coros góticos en la España moderna”

Fig. 1. Planta de la catedral de León con el coro en su posición original. © María Dolores Teijeira Pablos.

Fig. 2. Planta del coro de la catedral de León, según Ignacio Represa. © M. D. Campos, I. González Varas y M. D. Teijeira.

Carrero Santamaría, Eduardo, “El espacio coral desde la liturgia. Orden en púlpitos, facistoles y atriles”

Fig. 1. Seo de Zaragoza, croquis del coro, Archivo capitular de Nuestra Señora del Pilar, Ms. De Rerum Ecclesiasticarum, Armario 2, caxón 6, ligamen 1, nº 18. © Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

Fig. 2. Catedral de Mallorca, esquema de la planta del coro en 1685. © Arxiu Capitular de Mallorca.

Fig. 3. Anónimo palentino, La educación de Santa Clara, Museo Parmegianinno de Reggio. © Isidro Puig Sanchis.

Fig. 4. Tempietto de Cividale, Friuli. Sillería coral y facistoles de dos caras. © Eduardo Carrero Santamaría.

Fig. 5. Abadía de Corvey. Restos de neumas en el piso alto Westwerk, publicado por Carol Heitz.

Fig. 6. Basílica de Saint-Quentin dans l'Aisne. Restos de epígrafes musicales en el coro. © Eduardo Carrero Santamaría.

Fig. 7. Nuestra Señora del Pueyo, Villamayor. Atrio. Pinturas con la notación de la Salve. © Eduardo Carrero Santamaría.

Klein, Almuth, “The Stone Choir Stalls of the Medieval Cathedral of Tuscania/Latium”

Fig. 1. Choir of San Pietro, Tuscania seen from northwest, after 1093. © A. Klein.

Fig. 2. Choir of San Pietro with the main altar and its ciborium, from Raspi Serra, 1971.

Fig. 3. Groundplan of San Pietro and its crypta, from Klein 2011.

Fig. 4. Apse of San Pietro with cathedra and the niche above. © A. Klein.

Fig. 5. Nave of San Pietro. © A. Klein.

Fig. 6. Screen in the northern aisle, from Raspi Serra 1971.

Fig. 7. Screen and choir benches seen from northwest, from Raspi Serra, 1971.

Seliger, Anja, “General Remarks on Choir Stalls in a Chancel With Ambulatory”

Fig. 1. Choir stalls, northern row seen from the nave, Stendal, St. Mary, 1501. © A. Seliger.

Fig. 2. Choir stalls view from the ambulatory, Stendal, St. Mary, 1501. © A. Seliger.

Fig. 3. Choir stalls with semi-transparent dorsal, remains of lattice-work seen from the ambulatory, Wusterhausen, St. Peter and Paul, 1475. © A. Seliger.

Fig. 4. Choir stalls with semi-transparent dorsal, Wismar, St. Nicolai. © A. Seliger.

Gambús Saiz, Mercè y Villalonga Vidal, Andreu Josep, “La catedral de Mallorca en el coro y desde el coro. De la mezquita cristianizada a la restauración litúrgica de Antonio Gaudí”

Fig. 1. Trascoro de la catedral de Mallorca, 1526. Foto Emili Sagristá. (Archivo Capitular de Mallorca).

Fig. 2. Sillería coral, siglos XVI y XVII. Foto Emili Sagristá (Archivo Capitular de Mallorca).

Fig. 3. Planta de la catedral según el proyecto de reforma interior de Juan Bautista Peyronnet, 1854 (Archivo Capitular de Mallorca).

Fig. 4. Colocación de la sillería del coro en la capilla mayor de la catedral de Mallorca, 1904. Foto Emili Sagristá (Archivo Capitular de Mallorca).

Fig. 5. Policromía en los espaldares de la sillería, Josep Maria Jujol, 1909-1910, Catedral de Mallorca. © Andreu J. Villalonga.

Casas Hernández, Mariano, “El coro como apódosis de una unidad de significación total: El caso de la catedral nueva de Salamanca. Apuntes para una identidad semántica”

Fig. 1. Vista parcial de la bóveda de la iglesia nueva. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 2. Vista parcial de la sillería del coro con el facistol en primer término. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 3. Relieve de Cristo Salvador. Estalo episcopal. José de Larra. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 4. Relieve de santa Teresa. José de Larra. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 5. Misericordia representando un *vultus trifons* infernal. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 6. Facistol. © Mariano Casas Hernández.

Fig. 7. Rey David. Facistol. © Mariano Casas Hernández.

Ferrando, Julien, “Music, Architecture and Symbolism in the court of Clement VI: Another interpretation of the pontifical policy in Avignon”

Fig. 1. View of the Palais neuf of Clément VI and of the building *opus novum*. © J. Ferrando.

Fig. 2. Chapelle saint-Pierre et saint-Paul. © F. Lepelletier / RMG Palais des Papes.

Fig. 3. The main building with the theology room, the Grande Audience and the chapel (last floor). © J. Ferrando.

Fig. 4. Plan linking the motet and the different parts of the building. © J. Ferrando.

Fig. 5. Gothic window, place of public sermons in the *Opus Novum*, view from the cour d'honneur. © J. Ferrando.

Villaseñor Sebastián, Fernando, “Burlas, escarnios, cosas torpes, feos y deshonestas: Reflexiones sobre el uso heterodoxo del coro en el espacio catedralicio”

Fig. 1. Sillería de la Catedral de Segovia. © Catedral de Segovia.

Fig. 2. Obispo. San Agustín, Ciudad de Dios (New York, Metropolitan Museum of Art, X.430.1). © Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3. Sillería de la Catedral de Toledo. © Wikimedia Commons.

Fig. 4. Loco. Libro de Coro del Monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo). ©Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 5. *Códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos*. ©Burgos, Cofradía de los Caballeros de Santiago.

Fig. 6. Convento de Santa Clara. Palencia. ©Fernando Villaseñor Sebastián.

Fig. 7. Convento de Santa Clara. Palencia. ©Fernando Villaseñor Sebastián.

Ruiz Souza, Juan Carlos, “Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la Edad Media. Propuestas para el debate”

Fig. 1. Escudo de los Reyes Católicos en la torre del pontazgo del puente de Alcántara de Toledo. Finales del siglo XV. © Juan Carlos Ruiz Souza.

- Fig. 2. Sillería de Plasencia. Finales del siglo XV. © Juan Carlos Ruiz Souza.
- Fig. 3. Sillería de Plasencia. Retrato de Isabel la Católica. © Juan Carlos Ruiz Souza.
- Fig. 4. Sillería de Plasencia. Retrato de Fernando el Católico. © Juan Carlos Ruiz Souza.
- Fig. 5. Sillería de Plasencia. Escudo de los Reyes Católicos. © Juan Carlos Ruiz Souza.
- Fig. 6. Escudo de los Reyes Católicos en la Puerta de Berrozana de Plasencia. © Juan Carlos Ruiz Souza.

Muller, Welleda, “The Representation of Architecture in French and Burgundian Choir Stalls”

- Fig. 1. Jouee, choir stalls of Flavigny-sur-Ozerain, Côte d’Or, France, 1457-1462. © W. Muller.
- Fig. 2. Small column, partition, choir stalls of Montbozon, Haute-Saône, France, 16th century. © W. Muller.
- Fig. 3. Statue with canopy, choir stalls of Aarschot, Belgium, c. 1500. © W. Muller.
- Fig. 4. Pinnacles on the canopies, choir stalls of St Gertrude of Louvain, Belgium, 1540-1544. © W. Muller.
- Fig. 5. Coffered ceiling, choir stalls of Dordrecht, Belgium, 1538-1541. © W. Muller.
- Fig. 6. Empty architecture, jouee, choir stalls of Rouvres-en-Plaine, Côte d’Or, France, mid. 16th century. © W. Muller.
- Fig. 7. Scene in city’s architecture, misericord, choir stalls of Hoogstraeten, Belgium, 1532-1548. © W. Muller.

Piron, Willy, “Virgil in the basket and other women’s tricks”

- Fig. 1. Albrecht Gelmers, armrest with joiner with plane, probably a self-portrait of Albrecht Gelmers, 1531-1532, Hoogstraten. © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00333.
- Fig. 2. Albrecht Gelmers, left row of the choir stalls, 1531-1532, Hoogstraten. © Steppe, *De wereld*, pl. 2.
- Fig. 3. Albrecht Gelmers, misericord with Aristotle and Phyllis, 1531-1532, Hoogstraten. © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00283.
- Fig. 4. Albrecht Gelmers, misericord with Virgil in the basket, 1531-1532, Hoogstraten. © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00284.
- Fig. 5. Lucas van Leyden, Aristotle and Phyllis, ca. 1515, woodcut, 40,7 x 29,3 cm, Paris. © Bibliothèque Nationale.

Fig. 6. Albrecht Gelmers, misericord with Samson and Delilah, 1531-1532, Hoogstraten. © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00293.

Fig. 7. Lucas van Leyden, Samson and Delilah from the 'little series of women's lists, 1515-1519, woodcut, 24,3 x 17,2 cm. © Amsterdam, Rijksmuseum, inv. Nr. RP-P-1978-161 (image is flipped horizontally for comparison).

Lee-Niinioja, Hee Sook, "Choir stalls: Visual Pleasure for Eyes or Meditative Disturbance for Minds?"

Fig. 1. Umayyad Mihrab, Mezquita in Cordoba (987). © Wikipedia Commons.

Fig. 2. Gothic choir stall in Albi, France. © Wikipedia Commons.

Fig. 3. Norman Monreale (1172) with Islamic-Byzantine inspiration. © Wikipedia Commons

Fig. 4. Interior of Cefalù. Watercolour, 41 x 38 cm. Signed and dated, C. Werner f. 1836.

Fig. 5. Kamppi Chapel of Silence (2012) in Helsinki. © Wikipedia Commons.

Fig. 6. Norman Durham Cathedral (1093). 'Wood Carvings in English Churches: II. Stallwork, Thrones, and Chairs' by Francis Bond (1852–1918).

Fig. 7. Spatial perception in architectural form and ornamentation of the altar from the choir stall in Monreale.

Fernández Somoza, Gloria, "Espacio arquitectónico y estructuras corales en la catedral de Jaca entre las edades Media y Moderna"

Fig. 1. Planta de la Catedral de Jaca. Indicaciones topográficas, sobre la planta de Carlos Pereira y Alberto Cardón. 1. Localización del coro elevado medieval. 2. Posición del coro trasladado. 3. Cementerio y esconjuradero de Santa Orosia. 4. Sala capitular. 5. Tesoro/Sacristía. 6. Refectorio y cocinas 7. Capilla original de la Virgen del Pilar.

Fig. 2. Roda de Isábena. Vista general de la capilla mayor. © Gloria Fernández Somoza.

Fig. 3. Juan Mora Insa, Capilla mayor de la catedral de Roda de Isábena, antes de la supresión del altar, rejas, pintura mural y antepechos modernos a mediados del siglo XX. © Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, MF_MORA_2921.

Hernández González, Salvador, “La sillería del coro de la Catedral de Sevilla, simbiosis del gótico y el mudéjar: Diseño arquitectónico y repertorio ornamental”

- Fig. 1. Vista general del coro de la catedral de Sevilla. Siglo XV. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 2. Inscripción alusiva al entallador Nufro Sánchez, fechada en 1478. Segunda silla alta del lado del Evangelio. Sillería del coro de la Catedral de Sevilla. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 3. Vista parcial de la sillería del lado de la Epístola. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 4. Escudo de Castilla y León. Costado del lado de la Epístola de la sillería baja. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 5. Escena de Pentecostés. Costado del lado de la Epístola de la sillería baja. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 6. Tablero central del costado del lado del Evangelio de la sillería baja. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).
- Fig. 7. Silla arzobispal. © Paco Álvarez - Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

Alonso Ruiz, Begoña, “El coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del tardogótico”

- Fig. 1. Exterior de la capilla del Sagrario. © Begoña Alonso Ruiz.
- Fig. 2. Planta de la catedral de Palencia con sus etapas constructivas, según Martínez, *La catedral de Palencia*, 1988.
- Fig. 3. Sillería de coro de la catedral de Palencia. © Begoña Alonso Ruiz.
- Fig. 4. Arquitectura del coro hacia la capilla mayor. © Begoña Alonso Ruiz.
- Fig. 5. Altar de Cristo en majestad en el trascoro palentino. © Begoña Alonso Ruiz.
- Fig. 6. Detalle de la fachada del trascoro. © Begoña Alonso Ruiz.
- Fig. 7. Detalle de la decoración interior de la escalera de la cripta de San Antolín. © Begoña Alonso Ruiz.

Lobato Fernández, Abel, “Las sillerías de coro en la diócesis de Astorga (ss. XVI-XVIII), catalogación y estudio tipológico”

- Fig. 1. Sillería de coro del Monasterio de Sancti Espíritu de Congosto. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.
- Fig. 2. Sillería de coro del Monasterio de Santa María la Real de Villoria de Órbigo. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.

- Fig.3. Sillería de coro del Convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo. S. XVI. © Abel Lobato Fernández
- Fig.4. Sillería de la Colegiata de Santa María de Cluniaco de Villafranca del Bierzo. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.
- Fig. 5. Sillería de coro del Convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo. Detalle de algunos de sus pomos. S. XVI. © Abel Lobato Fernández.
- Fig. 6. Sillería de coro del Monasterio de San Pedro de Montes. Respaldos con representación de santos benedictinos y de la tebaida berciana. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.
- Fig. 7. Sillas abaciales de la sillería del Monasterio de Sanctus Espíritus de Congosto (izquierda), y la Colegiata de Santa María de Cluniaco de Villafranca del Bierzo (derecha). S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.

Polo Sánchez, Julio and Cahill Marrón, Emma L., “The Choir Stalls in King’s College in Cambridge, *Ad Modum yspaniae?*”

- Fig. 1. General view and floor plan of the roodscreen and choir stalls in King’s College Chapel in Cambridge (1532-1536), © with the permission of the Provost and Scholars of King’s College, Cambridge.
- Fig. 2. Roodscreen in King’s College Chapel (1532-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King’s College, Cambridge.
- Fig. 3. *Relief of the Last Judgement? Or Jupiter and the Fall of the Giants?*, roodscreen in King’s College Chapel (1532-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King’s College, Cambridge / Perino del Vaga, *The Fall of the Giants*, Perino del Vaga, fresco, Palazzo Fassolo in Genoa (1527-1533), PD / *The Fall of the Giants*, attributed to Girolamo Fagioli & Marcantonio Raimondi school from Perino del Vaga (c. 1530-50), © Pinacoteca Nazionale, Bologna.
- Fig. 4. *Writing box of Henry VIII*, Lucas Hornebolte (1525) © V&A Museum / *Hector*, façade of the hospital of San Marcos, León, © Polo / *Alexander Jannaeus, King and Judge of the Jews*, Guillaume Rouillé: *Promptuarii Iconum Insigniorum* / *Alexander Jannaeus? with Justice*, medallion in the entrance’s arch (West), in the roodscreen in King’s College Chapel, Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King’s College, Cambridge.
- Fig. 5. *Saint George and the Dragon. Venus or Juno? and the Lion of Cithaeron*, Provost’s stall backrest in King’s College Chapel (ca. 1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King’s College, Cambridge.

Fig. 6. *Collatinus or Sextus Tarquinius? / Death of Lucretia*, misericord in the Provost's chair in King's College Chapel, (ca. 1533-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge / *Suicidal woman?*, early 16th century (lost), Saint Sulpice, Maurs © E. C. Block-MI / *Medallion of Lucretia*, Esteban Jamete? (ca. 1535), Palace of the Cobos, Valladolid © Javier Pérez Gil.

Fig. 7. *Castor and Pollux?*, misericord from the Vice-Provost's stall in King's College Chapel, Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge / Choir stalls carving, (ca. 1548-51), Dordrecht (Holland) Grote Kerk or Onze Lieve Vrouwekerk (Church of Our Lady), Dordrecht (Holland), © Duinen.

López López, María Cristina, “La sillería coral del convento de Santo Domingo en Almagro”

Fig. 1. Moisés recibiendo las tablas de la ley. © Cristina López López.

Fig. 2. Apoyabrazos. © Cristina López López.

Fig. 3. Angelote con pandereta. © Cristina López López.

Fig. 4. El clavero. © Cristina López López.

Fig. 5. San Sebastián. © Cristina López López.

Fig. 6. Santa Justa y Santa Rufina. © Cristina López López.

Fig. 7. Silla prioral. © Cristina López López.

Romero Bejarano, Manuel y Caramazana Malía, David, “La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense”

Fig. 1. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Vista parcial. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 2. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Friso del sitial de San Onofre. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 3. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Alcotor del sitial de San Jerónimo. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 4. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Detalle del alcotor del sitial de San Lorenzo. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 5. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Sitial de Santa María. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 6. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Sitial de San Salvador. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Fig. 7. Coro de la Catedral de Badajoz. Sitial de Santa María. 1555. © David Caramazana, Manuel Romero.

Rincón García, Wifredo, “Sillerías corales iberoamericanas en el Archivo Fotográfico del CSIC”

Fig. 1. Facistol, reja y órgano del coro de la catedral de México. Fotografía "La Foto". (AH 0961 / ACCHS-CSIC)

Fig. 2. Coro de la catedral de Guadalajara, México. (AH 2155 / ACCHS-CSIC)

Fig. 3. Coro de la catedral de Puebla, México. Fotografía Luis Márquez. (AH 2445 / ACCHS-CSIC).

Fig. 4. Coro de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe (actual Templo Expiatorio a Cristo Rey) en su anterior emplazamiento, México. (AH 2127 / ACCHS-CSIC).

Fig. 5. Relieve de San Pedro en la sillería coral de la catedral de Santo Domingo, República Dominicana). (AH 5109.04 / ACCHS-CSIC).

Fig. 6. Coro de la catedral de La Habana, Cuba. Fotografía "American Foto Studies. Havana. (AH 4514 / ACCHS-CSIC).

Fig. 7. Coro de la catedral de León, Nicaragua. Fotografía de Luis Cuadra Cea. (AH 3409 / ACCHS-CSIC).

Aguiló Alonso, María Paz, “El tratamiento documental de las sillerías de coro y otros elementos del mobiliario litúrgico en el Catálogo Monumental de España”

Fig. 1. Sillería del coro de la Catedral de Tuy. Fotografía del *Catálogo Monumental de Pontevedra*. ©CSIC, Archivo CCHS.

Fig. 2. Sillería del coro de la Catedral de Ciudad Real. Fotografía del *Catálogo Monumental de Ciudad Real*. ©CSIC, Archivo CCHS.

Fig. 3. Sillas del Presbiterio. Iglesia del Monasterio de Santes Creus. Fotografía del *Catálogo Monumental de Tarragona*. ©CSIC, Archivo CCHS.

Fig. 4. Sillería de la iglesia parroquial de Santa María. Utrera (Sevilla). Fotografía del *Catálogo Monumental de Sevilla*. ©CSIC, Archivo CCHS

Fig. 5. Sillería del coro de la Catedral de Segovia. Fotografía del *Catálogo Monumental de Segovia*. ©CSIC, Archivo CCHS.

Fig. 6. Sillería del coro de la catedral de Barcelona. Detalles. Fotografía del *Catálogo Monumental de Barcelona*. ©CSIC, Archivo CCHS

Fig. 7. Sillería de Santa Clara de Moguer (Huelva). Detalle. © M^a Paz Aguiló Alonso.

Theunissen, Christel, “Putting the Pieces together: A Medieval Choir Stall Scattered around Europe”

Fig. 1. Overview of the five auctioned misericords, ca. 1490. © Courtesy of Sam Fogg, London.

Fig. 2. Overview of the choir stalls in Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nrn. AE 506/507, 105 x 340 cm, walnut. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto/Jahr: K. März, Berlin 1989.

Fig. 3. Chained ape, misericord. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto/Jahr: K. März, Berlin 1989.

Fig. 4. Overview of the choir stalls in Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. © C. Theunissen.

Fig. 5. Angel holding shield with coat of arms, arm-rest. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. ©C. Theunissen.

Fig. 6. Seat with the outline of the lost misericords. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. © C. Theunissen.

Fig. 7. Overview of the choir stalls originally located at the convent of San Pablo, Valladolid. Nowadays in the Capilla de Nuestra Señora del Sagrario of the Catedral de Nuestra Señora de la Asunción. © C. Theunissen.

Pinto Puerto, Francisco, “El coro del monasterio dominico de San Pablo de Sevilla”

Fig.1. Planta de la iglesia del antiguo convento de San Pablo. © Francisco Pinto Puerto. 1988.

Fig.2. Vista del coro vacío. © Francisco Pinto Puerto. 1992.

Fig.3. Vista de la estancia anexa al coro, posible biblioteca de libros corales. © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Fig.4. Vista del coro en su actual ubicación en el convento de la Asunción de Calatrava. Almagro (Ciudad Real). © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Fig.5. Planta del coro de la iglesia del antiguo convento de San Pablo (actual parroquia de la Magdalena) en Sevilla. Hipótesis de restitución de la sillería de coro. ©Isabel Pérez Peñaranda.

Fig.6. Imagen de la zona de esquina de la sillería. © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Fig.7. Anaparástasis de la sillería en el coro de la iglesia del antiguo convento de San Pablo. Sección perspectivada del coro y las estancias laterales. Modelo digital del autor. © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Rosado Alves, Susana Rita, “La sillería del coro desaparecida de Olivier de Gand en el convento de Cristo de Tomar”

Fig. 1. “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

Fig. 2. Cuerpo rectangular añadido a la “Charola”, Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

Fig. 3. Sillería de coro de la Catedral de Barcelona, España, en el 2014. © Susana Rosado Alves.

Fig. 4. Ángel policromado en la “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

Fig. 5. Coleção Pombalina, ms. 688 (microfilme F. 4830), fls. 1. © Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Fig. 6. Actual sillería de coro en el coro alto de la “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

Nogales Márquez, Carlos Francisco, “Los coros y Antonio de Figueroa”

Fig. 1. Iglesia de Santa María del Alcor (El Viso del Alcor, Sevilla). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 2. Iglesia de Santa María de Mesa (Zahara de la Sierra, Cádiz). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 3. Iglesia de Santa Ana (Algodonales, Cádiz). Detalle del remate del muro del trascoro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 4. Iglesia de Santa María de Mesa (Zahara de la Sierra, Cádiz). Vista del muro lateral del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 5. Iglesia de Santiago (Bollullos Par del Condado, Huelva). Vista de los pies del templo. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 6. Iglesia de San Bartolomé (Sevilla). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Fig. 7. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación (El Pedroso, Sevilla). Vista de los pies del templo. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Terrasa Rigo, Pere y Coll Borrás, Kika, “La intervención de Gaudí en el Coro de la catedral de Mallorca”

Fig. 1. Planta de la Catedral antes y después del traslado realizado por Gaudí. Realizada por Pere Terrasa sobre plano del Archiduque Luís Salvador de Austria, perteneciente a la obra *Die Balearen* (Leipzig: F. Brockhaus, 1867-1884).

Fig. 2. Anotaciones de ubicación y de resolución de problemas constructivos realizadas por Gaudí y/o su equipo. ©Pere Terrasa.

Fig. 3. Injerto de piedra tallada, injerto de piedra sin tallar y reconstrucción con mortero. ©Pere Terrasa.

Fig. 4. Vista interior del coro antes del traslado. Foto: Emili Sagristá, fons biblioteca LLuís Alemany. Vista del proceso de las obras. Foto: Emili Sagristà, Arxiu J. Juan, Museu de Mallorca. Vistas de la disposición del coro actual, foto Jaume Gual.

Fig. 5. Imágenes de uno de los tramos del respaldo. Detalles del guardapolvos y la crestería. © Kika Coll.

Fig. 6. Vista de la Tribuna Coral, lateral Epístola. ©Jaume Gual.

Fig. 7. Panel antes y después de la intervención. ©Pere Terrasa.

García Cuetos, María Pilar, “Art, Liturgy and Ideology. The Fate of the Cathedral Choirs during the Francoist Period”

Fig. 1. Choir of the Cathedral of Oviedo (Asturias) before its destruction, collection of the author. © M^a Pilar García Cuetos.

Fig. 2. Choir of the Cathedral of Tortosa (Tarragona) before its destruction (1923), © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Fotogràfic Salvany.

Fig. 3. Choir of the Cathedral of Vic (Barcelona) before its destruction (1916), © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Fotogràfic Salvany.

Fig. 4. Altar and choir of the Cathedral of Seu d’Urgell (Lérida) in 1923, © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Fotogràfic Salvany.

Fig. 5. Choir of the Cathedral of Santiago de Compostela before its destruction. © Kenneth John Conant, *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela* (Harvard: Harvard University Press, 1926).

Fig. 6. Choir of the Cathedral of Valencia before its destruction, collection of the author. © M^a Pilar García Cuetos.

Fig. 7: Choir of the Cathedral of Gerona before its destruction (1926). ©
Wikimedia Commons.

INTRODUCTION

From their emergence in the late Antique period, choir stalls have always had very strong links with the architecture surrounding them. The earliest choir seats were stone benches contiguous with the masonry of the apse. Then, with the evolution of late Romanesque and early Gothic architecture, choir stalls were made of wood and placed in front of the altar, forming a kind of fence with the rood screen all around the choir. Despite the change of material, choir stalls retained their close connection with the architecture. In fact, the set of choir stalls, usually organised in two rows (high and low stalls), with the dorsals and canopies, was itself architecture. To offset the height of the gothic vaults, choir stalls developed their own wooden vaults, making for harmony of the choir with third and sixth for example.

This connection between choir stalls and architecture is discernible not only from a structural but also an iconographic point of view. One of the most important influences on the decoration of choir stalls was probably the architecture. From the beginning of the Gothic period until the Renaissance, many different kinds of decoration were directly inspired by the architecture of the time, such as the columns for example, transposed in a very small version to the partitions of choir stalls.

In June 2014 Misericordia International (in partnership with the Universities of Cantabria, Oviedo and León) organised a conference in León, Spain, highlighting the importance of choir stalls in spatial conception of cathedrals and sculptors' and carvers' practice of testing formal, stylistic and constructive motifs, models and solutions that were later reflected in the architecture of buildings. This volume contains the 27 papers (in English or Spanish) from that conference, organised in four sections. The first of these is dedicated to the question of space, liturgy and architectural conception; the second discusses symbolism and iconography; the third considers some outstanding examples; the last section deals with destructions, interventions and restorations. Truly interdisciplinary, this book addresses the broad question of architecture and choir stalls (from both the structural and iconographical standpoints), but it also includes some comments on the late medieval liturgical context, taking into account, for example, the music performed by choirs.

Misericordia International was founded by Elaine C. Block (1925-2008) as an association dedicated to research, study and fostering awareness of choir stalls and their relationships to other artistic expressions during the Middle Ages. From its beginnings, it has promoted the organisation of a biannual international conference as a forum for scientific exchange among members of the research community interested in this topic from a multidisciplinary approach. Like the previous conferences (Cologne, Barcelona, Amiens, Angers, Sheffield, Rouen, Basel, Paris, Nijmegen and Gdansk), the León event provided a setting for deep study of choir stalls from a wide range of perspectives.

Acknowledgements

Coordination

Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria)

Organisational Committee

Emma Luisa Cahill Marrón (Universidad de Cantabria)

Welleda Muller (Kunsthistorisches Institut, Florence)

Esperanza de los Reyes Aguilar (Universidad de León)

M^a Dolores Teijeira Pablos (Universidad de León)

Scientific Committee

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)

Frédéric Billiet (Université Paris-Sorbonne)

Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)

M^a Victoria Herráez Ortega (Universidad de León)

Julio J. Polo Sánchez (Universidad de Cantabria)

Wifredo Rincón García (CSIC)

Raquel Saenz Pascual (Universidad de Oviedo)

Institutions

Universidad de Cantabria

Universidad de Oviedo

Universidad de León

Instituto de Estudios Medievales (Universidad de León)

Misericordia International

Comité Español de Historia del Arte (CEHA)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Red de Investigación Cooperativa sobre Arte Tardogótico (siglos XV-XVI)

Janet Whitham and Peter Beglan by reviewing the text

“AZIENDO PRESBITERIO MUI CAPAZ”. EL “MODO ESPAÑOL” Y EL TRASLADO DE COROS GÓTICOS EN LA ESPAÑA MODERNA

MARÍA DOLORES TEJEIRA PABLOS

Durante los siglos medievales el clero catedralicio hizo del coro no sólo su lugar de reunión religiosa, sino también el espacio que representaba, mejor que ningún otro, su vinculación con su edificio y su papel en el conjunto de la institución eclesiástica^(*). Por ello el coro fue creciendo y tomando forma en función de las necesidades y deseos de estos clérigos, sin tener demasiado en cuenta a un prelado habitualmente ausente, ni a unos fieles que tenían sus propios templos—las parroquias—para su actividad religiosa cotidiana.

El coro focalizaba la actividad catedralicia, una actividad fundamentalmente religiosa, basada en el rezo diario de las horas, pero también en otro tipo de celebraciones litúrgicas más o menos extraordinarias que proporcionaban una intensa, continuada y cambiante experiencia principalmente al clero, parcialmente también a los fieles, una auténtica puesta en escena que apelaba a los diversos sentidos¹: visualmente el clérigo podía verse a sí mismo como continuador de la labor de los profetas y apóstoles representados en las sillas, imagen que podía extenderse fuera del coro en procesiones y otras ceremonias que reproducían la configuración coral fuera de este espacio y que permitían a los fieles asumir esta imagen; auditivamente la música y la secuencia música-canto-oración constituían un elemento de fuerte importancia integradora de la experiencia religiosa, en cuanto que si ver no todos veían

^(*)Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto HAR2013-44536-R del Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos Feder.

¹ Éric Palazzo, “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”, *Viator* 41 (2010): 25-56. Jacques Pycke, *Sons, couleurs, odeurs dans la Cathédrale de Tournai au 15e siècle. I. Édition du cérémonial et des ordinaires, suivi du commentaire (I): Les acteurs, les lieux et le mobilier liturgique* (Tournai-Lovaina la Nueva: Archives du chapitre cathédrale, 2004).

lo mismo, escuchar sí era común a todo tipo de públicos; era también una experiencia para el olfato, con la quema de incienso y otras resinas y el uso de plantas de olor, y en ocasiones para otros sentidos como el tacto o el gusto, sobre todo en relación con el uso de las reliquias. Era, en resumen, una experiencia activa diferente para públicos distintos—clero y fieles—, en relación con un espacio realmente privilegiado—el coro—en torno al que sucedía literalmente de todo, ya que siempre tuvo una importantísima dimensión social, al ser la catedral el centro de la vida urbana antes de la configuración de los grandes espacios públicos; en torno al coro se cerraban negocios, se charlaba, se jugaba, se discutía, se peleaba, tenían lugar lances de honor y de amor, era claramente un foco de atracción de primer orden que, además, se vislumbraba desde el momento en que se entraba al templo por la puerta principal, gracias al tratamiento monumental de trascoros y antecoros, que marcaban el camino del fiel desde la entrada hasta el altar, como un camino de superación y elevación del alma hasta conseguir la salvación y la unión con Dios, conceptos muy habitualmente recogidos en los programas iconográficos de estos elementos².

Para el mejor desarrollo de su función litúrgica el coro se ubicó habitualmente lo más cerca posible del altar mayor, generalmente delante de éste, desde donde los capitulares podían seguir el desarrollo de los diferentes actos litúrgicos cómodamente. Las sillerías de coro adaptaron precisamente su forma y configuración a esta necesidad de dar cabida a los beneficiados con el necesario orden y jerarquía, posibilitando a todos ellos la visibilidad del altar. La cabecera fue, pues, el lugar donde se situó mayoritariamente el coro en las diversas catedrales europeas, incluidas las españolas, especialmente aquellas que se construyeron de nuevo durante el gótico, que diseñó unas enormes cabeceras alargadas cuyo propósito principal no podía ser otro que cobijar capillas mayores con un gran cuerpo rectangular capaz de acoger a los miembros de cabildos cada vez más amplios³.

Estas primeras estructuras corales, románicas o góticas, que en su mayoría no se han conservado, y que aún conocemos mal en muchos

² Jacqueline Jung, “Beyond the barrier. The unifying role of the choir screen in gothic churches”, *The Art Bulletin* 82, 4 (2000): 622-657.

³ Sobre el uso del presbiterio para ubicación del coro en las catedrales y otros templos románicos y góticos españoles Eduardo Carrero Santamaría, “Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales”, *Hortus Artium Medievalium* 14 (2008): 159-168 y “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium* 15 (2009): 315-327.

casos, sufrieron en general modificaciones a partir de los siglos XIV y XV. Muchas por pobres y viejas, inadecuadas para una liturgia cada vez más compleja y para un capítulo más numeroso, otras por la necesidad de adecuar estos elementos a las nuevas o renovadas catedrales, el caso es que desde este momento se va produciendo una actualización generalizada de las estructuras corales hispanas, en algunos casos varias veces, en un infructuoso intento de conjugar las necesidades y deseos de colectivos muy diferentes.

De este modo, en algunos centros ya en el XIV, pero sobre todo durante todo el siglo XV y primeros años del siglo XVI, se van a tallar nuevas sillerías corales, además de otras obras complementarias—rejas, órganos, cerramientos—para las catedrales de Barcelona⁴, Palencia⁵, Zaragoza⁶, Cuenca⁷, Segovia⁸, León⁹, Sevilla¹⁰, Tarragona¹¹, Tarazona¹²,

⁴ A los estalos realizados por Pere Sanglada en el siglo XIV se le añadieron, en 1456-64, los realizados por Macià Bonafè para la sillería baja, además de los pináculos y crestería de la alta tallados por Miquel Lluch y Joan Frederic en 1483 y 1490 respectivamente. María Rosa Terés Tomás, “Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona: Nuevas consideraciones en torno a su intervención”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 24 (1986): 65-86. María Rosa Terés Tomás, *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana* (Barcelona: Edicions Proa, 1987), 21-61. María Rosa Terés Tomás, “Els cadirats de cor: una crònica d'època. El cor de la catedral de Barcelona”, *Lambard: Estudis d'art medieval* 7 (1993-1994): 129-137. Montserrat Jardí Anguera, “Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local” (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2006). Sobre la figura de Bonafè y su intervención en el coro catedralicio de Barcelona, pero también en los de Santa María del Mar, catedrales de Manresa y Vic, San Francisco de Palma de Mallorca, Santa María y San Francisco de Villafranca del Penedès, San Agustín de Barcelona, la cartuja de Montalegre y algún otro conjunto atribuido, ver Laura López Iborra, “Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV”, en *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències forànees* (Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007), 190-196.

⁵ La sillería de la catedral palentina se realizó entre 1415 y 1422. Juan Agapito Revilla, “Los coros de la catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II (1905-1906): 68. María Dolores Teijeira Pablos, “El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas”, *Archivo Español de Arte* 294 (2001): 171-179.

⁶ Entre 1444 y 1456 los hermanos Antoni—Antón—y Francesc—Francí—Gomar realizaron la sillería coral de la catedral de Zaragoza, que será la cabeza de un grupo de sillerías de la corona de Aragón que incluye la de Tarragona (1479-1488) y el encargo frustrado de la renovación de la de la Seu Vella de Lleida, además de la del Castel Nuovo de Nápoles (1451-a.1453) y de otras posteriores que siguen el

Coria¹³, Toledo¹⁴, Sigüenza¹⁵, Oviedo¹⁶, Plasencia¹⁷, Ciudad Rodrigo¹⁸, Burgos¹⁹, Zamora²⁰, Mallorca²¹ y Astorga²², así como algunas otras que se

mismo modelo. Carmen Morte García, “Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y renacentistas” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, coord. Ramón Yzquierdo Perrín (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 219-274. Francisc Fité Llevot, “Francí Gomar y el nuevo coro de la “Seu Vella” de Lleida”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 559-572. López Iborra, “Macià Bonafè”, 196-199.

⁷ En la catedral de Cuenca Egas Cueman y Hanequín de Bruselas tallaron el conjunto coral, conservado hoy en la colegiata de Belmonte, entre 1454 y 1457. Gema Palomo Fernández, “Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótica de la catedral de Cuenca: de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez”, *Archivo Español de Arte* 267 (1994): 284-289.

⁸ La sillería de la catedral de Segovia se realizó, para la antigua catedral románica, entre 1458 y 1463. María López Díez, “Judíos y mudéjares en la catedral de Segovia (1458-1502)”, *Espacio, Tiempo y Forma. III. Historia Medieval* 18 (2005): 180 y *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales* (Segovia: Caja Segovia, 2006), 42.

⁹ En León los nuevos estalos son obra de Juan de Malinas a partir de 1464, continuando hasta 1481 con Maestre Copín. María Dolores Teijeira Pablos, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia* (León: Universidad de León, 1993).

¹⁰ La actual sillería catedralicia sevillana fue tallada en torno a 1478 por Nufro Sánchez y Pieter Dancart (Isabel Mateo Gómez, “La sillería del coro de la catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1991), 321-322), quizá como sustitución, ampliación y mejora de una previa encargada al carpintero Bartolomé Sánchez, padre del primero (María del Carmen Álvarez Márquez, “Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV”, *Laboratorio de Arte* 3 (1990): 24, siguiendo el testamento del mayordomo de la fábrica catedralicia). La publicación más completa y reciente sobre esta obra: Salvador Hernández González, *La escultura en madera del gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014).

¹¹ Ver nota 6.

¹² María Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar, “Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza). 1483-1486”, *Turiso XVII* (2003-2004): 11-33. Javier Delgado Echeverría, “Un coro enmudecido. La decoración de la sillería coral de la catedral de Tarazona”, *Turiso XVII* (2003-2004): 35-62.

¹³ En 1489 se acabarían los primeros estalos, que serían completados, a partir de 1514, siguiendo el modelo de los antiguos. Florencio Javier García Mogollón, *La catedral de Coria. Arcón de historia y fe* (León: Edilesa, 1999), 88-91.

¹⁴ Entre 1489 y 1496 Rodrigo Alemán realizó la sillería baja de la catedral toledana. Dorothee Heim, *Rodrigo Alemán und die Toletaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa* (Kiel: Ludwig Verlag, 2004).

¹⁵ En 1491 ya estaba terminada la sillería catedralicia de Sigüenza. María Dolores Teijeira Pablos, “De Sigüenza a Toledo. El patronazgo coral del cardenal Mendoza”, en *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, eds. María Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega y María Concepción Cosmen Alonso (Madrid: Sílex ediciones, 2014), 417-431.

¹⁶ Ca. 1492 se documenta en la catedral la presencia de “maestros extranjeros”, entre los cuales se encontraría Alejo de Vahía, trabajando en la sillería del coro que se conserva actualmente de manera parcial. Clementina Julia Ara Gil, “La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería del coro de la catedral de Oviedo”, *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 341-352. María Dolores Teijeira Pablos, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998).

¹⁷ Entre 1497 y ca. 1505 Rodrigo Alemán talló los estalos corales de la catedral de Plasencia, probablemente pensando ya en su instalación en el nuevo templo, adonde no llegarían hasta 1565. Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992), 11-12.

¹⁸ Rodrigo Alemán simultaneó el trabajo en la sillería de la catedral de Plasencia con el de la mirobrigense, más sencilla, entre 1498 y 1503. María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo” en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, ed. Eduardo Azofra (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2006), 253-280. Dorothee Heim, *La sillería coral de la Catedral de Ciudad Rodrigo* (Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2008).

¹⁹ Unos años antes de la sillería actual, realizada por Felipe Vigarny y Andrés de Nájera entre 1505 y 1512, se habría realizado otra anterior sobre la que los datos documentales son muy confusos. Isabel Mateo Gómez, *La sillería del coro de la catedral de Burgos* (Burgos: Amigos de la catedral. Cabildo metropolitano. Caja de Burgos, 1997).

²⁰ A partir de 1503 Juan de Bruselas elaboró los estalos de la catedral de Zamora. María Dolores Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora* (Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1996).

²¹ Entre 1512 y 1519 Antoine Dubois y Philippe Fullau repararon los estalos aprovechables de la antigua sillería catedralicia, dañada por la caída de un arco de la cubierta, añadiendo nuevas sillas. Mercè Gambús, “La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-19) y Juan de Salas (1526-36)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics* 63 (2007): 63-92, especialmente 78-84.

han perdido –como las de las catedrales de Ávila, Murcia, Córdoba, Pamplona o Huesca- o que se conservan sólo fragmentariamente.

No tenemos suficientes datos para conocer la ubicación de estos nuevos conjuntos una vez realizados, pero no puede descartarse que una parte significativa de ellos se asentara en la capilla mayor, ante el altar principal del templo, como previamente lo habrían hecho los conjuntos anteriores que venían a sustituir²³. Los ejemplos mejor conocidos son los de León (Fig. 1) y Burgos, pero no fueron desde luego los únicos. En esta misma ubicación estarían los primeros coros de las catedrales de Ávila²⁴, Palencia²⁵, Cuenca²⁶, Lugo²⁷, Tarragona²⁸ y seguramente de otras muchas de las que no conservamos suficiente documentación sobre sus coros, incluidas aquellas que presentan presbiterios más pequeños, que sin duda

²² El conjunto coral astorgano se realizó en dos etapas, la primera entre 1522 y 1523 y la segunda, como completamiento de la primera, a partir de 1547. María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería de la catedral de Astorga: entre Medievo y Renacimiento”, en *La catedral de Astorga*. Actas del Simposio (Astorga: Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, 2000), 197-220.

²³ La edificación de conjuntos góticos sobre el espacio de anteriores románicos supuso en muchos casos la herencia de la organización espacial primitiva, incluyendo el mantenimiento del coro en el presbiterio, incluso de sus cáedras episcopales pétreas, como sucedió en las catedrales de Gerona y Vic, quizá también en Palma de Mallorca. Francesca Español Beltrán, “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s.XI-XIV)”, *Hortus Artium Medievalium* 11 (2005): 213-232.

²⁴ Félix de las Heras Fernández, *La catedral de Ávila* (Ávila: Gráficas Martín, 1981), 35-36.

²⁵ El coro palentino se ubicó en la primitiva capilla mayor de la catedral gótica, como se dice en el contrato de su traslado en 1519. Cit. en Rafael Martínez, “La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)”, en *Jornadas sobre la catedral de Palencia* (Palencia: Universidad de verano “Casado del Alisal”, 1989), 57.

²⁶ Miguel Ángel Monedero Bermejo, “El coro de la colegiata de Belmonte”, *Cuenca* 9 (1976): s.p. Palomo Fernández, “Nuevos datos”, 286.

²⁷ El coro lucense pasó de la cabecera a la nave a principios del siglo XIV, en relación con las obras de una nueva cabecera gótica. En 1320 se haría una nueva sillería, que sería sustituida ya en el siglo XVII. María Dolores Vila Jato, “El coro de la catedral de Lugo: un sermón penitencial” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, ed. Ramón Yzquierdo Perrín (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 275-290. Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro”, 324.

²⁸ El coro tarraconense estuvo en el ábside hasta el primer tercio del XIV cuando pasó a la nave. Montserrat Canela Grau, “Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona”, *Anuario musical* 62 (2007): 29-38, especialmente 30. Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro”, 323.

serían suficientes para albergar sus coros primitivos, probablemente más reducidos en número de estalos y más sencillos en su configuración espacial y litúrgica.

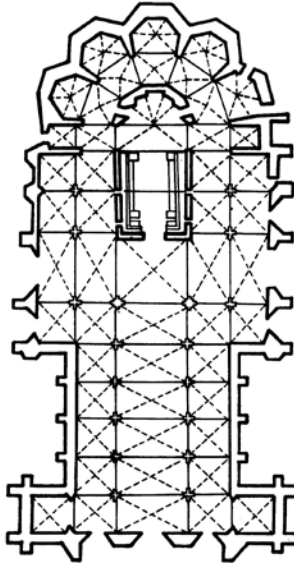


Fig. 1. Planta de la catedral de León con el coro en su posición original. © María Dolores Teijeira Pablos.

Por desgracia ninguna de estas catedrales ha mantenido sus coros en su ubicación original, por lo que sólo podemos hacernos una idea general de su aspecto a través de las fuentes documentales. En este sentido son los coros catedralicios de León y Burgos los que conocemos mejor y los que nos pueden ayudar a hacernos una idea más precisa de lo que debieron ser estos coros góticos en las capillas mayores de las catedrales.

En ambos casos el coro ocupaba los dos primeros tramos de la capilla mayor desde el crucero, dejando libre el tercer tramo recto, más pequeño y el remate poligonal, donde estaría el altar. Así puede verse en un diseño de la catedral leonesa, realizado a mano alzada en 1514, por lo tanto posterior en unos pocos años a la realización de la sillería coral²⁹, boceto muy básico

²⁹ En el espacio del claustro la leyenda se refiere al coro: “Ay arriba en el coro con las II syllas del rey e del obispo LII, en cada parte XXVI, y abaxo XXXII, en cada parte XVI”, es decir seis sillas más de las que se conservan actualmente. María Dolores Campos Sánchez-Bordona, “Diseño de la planta de la catedral de León

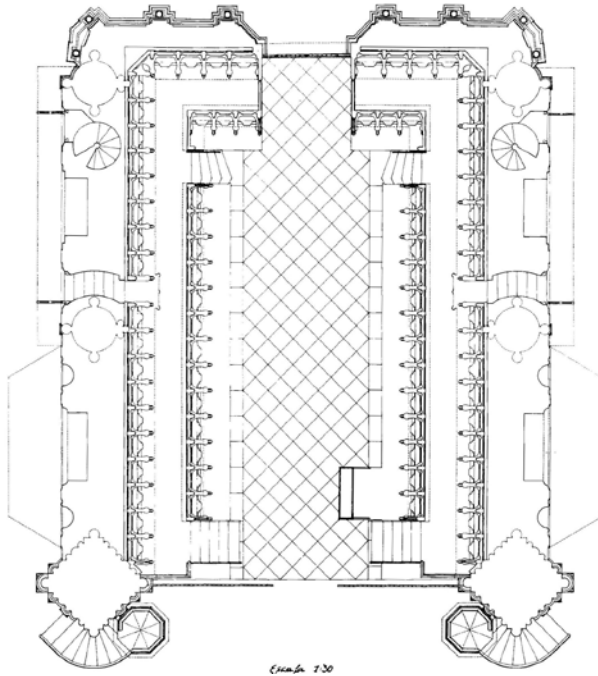


Fig. 2. Planta del coro de la catedral de León, según Ignacio Represa. © M. D. Campos, I. González Varas y M. D. Teijeira.

pero que muestra la disposición general del templo, que podemos asumir como bastante similar en el caso burgalés, que conocemos gracias a una descripción, realizada por el notario apostólico Fernando de Espinosa en 1528, a partir del primer intento de traslado que se produce en el conjunto³⁰.

realizado en 1514”, *Archivo Español de Arte* 252 (1990): 640-646. María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería gótica de la catedral de León: hipótesis sobre su disposición original”, *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 513-521.

³⁰ “Las sillas comenzaban del crucero y fenezían, cubierto el tercer pilar de la capilla; así que ocupaban cinquenta y seys pies [de los noventa y dos de la capilla]. Destos ocupaba el altar e las gradas quinze pies; quedaban para los legos veynte y un pies, e treynta y ocho que tiene de ancho la capilla, en la qual avía puertas que salían al un lado y al otro; para el uso de las quales, quedaban desembarazados ocho pies, digo para entrar y salir al coro; los quales, quitados de veynte y uno que tenía la capilla, desde el coro a las gradas, quedaban treze pies. Al través de la

En la capilla mayor el coro ocuparía un gran espacio rectangular delimitado, con seguridad en León y seguramente también en Burgos, por rejas hacia el crucero y hacia el altar, con una gran puerta en el centro del lado occidental de los dos coros, que constituiría su acceso más importante. Además, en ambas catedrales había otras dos puertas más pequeñas a ambos lados del tercer tramo recto, el más pequeño previo al altar y fuera ya del espacio coral, que constituirían los accesos diarios de los capitulares al recinto coral. Aparte del órgano, en el lado del evangelio y supuestamente en alto sobre el espacio coral, en la planta leonesa sólo se señala en esta zona la existencia de dos grandes lámparas a ambos lados de estas entradas laterales. La existencia de la puerta central hacia el crucero determina para la sillería leonesa una organización muy similar a la que puede verse hoy en la nave (Fig.2), con el lado occidental abierto, pero que se ha perdido en otros conjuntos que tuvieron originalmente una disposición similar. En ambos casos se trataría de coros con estalos en dos niveles y dos coros separados, sin silla episcopal especialmente destacada; con entrada monumental en el lado occidental y la cabeza del coro, es decir, sus estalos más importantes, en el lado más próximo al altar³¹, distribución que cambiará de manera importante en época moderna.

capilla, que como dije ay treinta e ocho pies, quedaban los doze desembarzados en medio, para serbir del coro al altar, así que quedaban a cada lado treze pies cuadrados, en que se ponían bancos, para que los legos que cabían oyesen misa, e en las naos colaterales algunas mujeres, que por paso que abían de dexar para pasar los que iban e venían a las capillas detrás del coro eran pocas, porque de dos arcos que abía abiertos para ver la capilla mayor, del uno muy pocas podían ver el altar. Así que, quando alzaban en la misa, los que estaban en la iglesia, que querían ver a Dios, se ponían en yla en la nao real, uno en pos de otro, o al más, de dos en dos, para ver a Dios por la puerta del coro fasta la puerta real". Matías Martínez Burgos, "En torno a la catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas", *Boletín de la Institución Fernán González* 123 (1953): 538-539.

³¹ Esta debía ser la organización habitual de los estalos de los conjuntos corales, incluso de aquellos que se encontraban en la nave, como sucede en Orense: Eva Rodríguez Romero, "El coro de la catedral de Orense: un análisis espacial", *Boletín Auriense* XXV (1995): 199-225, especialmente 212-225. Esta catedral tuvo una sillería gótica que fue sustituida, en 1580, por otra renacentista, encargada por el obispo Juan de Sanclemente Torquemada, que después, como arzobispo de Santiago, mandaría eliminar el coro mateano. Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998), 26.

Los traslados de época moderna

Si en planta parece fácil la adecuación del conjunto coral a los amplios tramos rectos de las catedrales góticas, en alzado la configuración del espacio coral se iría complicando con el paso del tiempo. El número creciente de beneficiados y la complejidad, también creciente, de la liturgia hicieron aumentar el número de estalos, pero también supusieron el refuerzo de los cerramientos que ya en época medieval eran bastante opacos, aunque en ocasiones se basaban en el uso de simples paños pintados, tapices, rejas de madera o muros bajos, a través de los cuales no era complicado que los fieles vislumbraran, en ocasiones, lo que sucedía en el altar mayor.

El refuerzo de estas estructuras va a plantear importantes problemas de visibilidad—no sólo para ver, sino también para ser visto y para verse a uno mismo de una determinada manera-, que influirán de manera importante en la necesidad de modificar el coro y, sobre todo, de variar su ubicación en el templo.

Los traslados de época moderna: la excusa trentina

Generalmente se achaca al concilio de Trento, y a las normas de él derivadas, los cambios sufridos por los coros de las catedrales españolas a partir del siglo XVI. Sin embargo, ya dos siglos antes, la importancia otorgada a la elevación del Santísimo Sacramento, un culto puramente visual que tenía lugar en el altar mayor, va a determinar que se empiece a pensar en el traslado de los conjuntos corales³², para despejar la zona de la cabecera y, como dice la documentación leonesa, hacer “presbiterio mui capaz”, es decir grandes capillas mayores, con altares más destacados y visibles, donde pudiera desarrollarse un culto más suntuoso, posibilitando el desarrollo de otros elementos de mobiliario litúrgico, como por ejemplo los grandes retablos, los tabernáculos....

Este deseo de conseguir un espacio diáfano en torno al altar mayor se va a enfatizar tras Trento, que va a poner especial interés en favorecer la participación de los fieles en las celebraciones litúrgicas, pero también en otras cuestiones que afectarán de manera importante a la ubicación de los

³² En la catedral de Gerona se planteó una reforma de la capilla mayor, demasiado pequeña para acoger a los fieles, en 1347, que supuso un traslado del altar y posiblemente del coro. Lourdes Fonoyet, “El cadirat del coro de la catedral de Girona”, *Lauro* 20 (2001): 15-16. Ya se han mencionado anteriormente otros traslados de estructuras corales desde la cabecera a la nave en el siglo XIV, en concreto en las catedrales de Lugo y Tarragona; ver notas 27 y 28.

conjuntos corales. Esta necesidad de mayor campo de visión no podía cubrirse en catedrales como las citadas anteriormente donde los fieles sólo podían seguir la celebración a través de una puerta en el lado occidental o del escaso espacio que quedaba entre coro y altar, a través de las rejas que cerraban los primeros intercolumnios del cierre poligonal.

En cualquier caso las disposiciones trentinas al respecto fueron muy poco detalladas y plantearon por lo tanto muchas dudas, debiendo posteriormente perfilarse en los concilios y sínodos locales, con un rechazo bastante generalizado, sobre todo por parte de los capitulares, a desprenderse de aquellas costumbres que habían venido practicando tradicionalmente y que no tenían cabida en la nueva liturgia. Por ello Roma fue siempre muy laxa en la aplicación de los cánones de Trento, dando mucha libertad a las iglesias locales, que de hecho actuaron habitualmente según su propio criterio, adoptando soluciones muy diferentes según el caso³³.

Es curioso, por ejemplo, como los cambios litúrgicos planteados por Trento, que en tantas ocasiones se han utilizado como explicación para el traslado de los coros del presbiterio a la nave, se tuvieran en cuenta en otros casos, como en la catedral de Barcelona, donde el coro se situaba desde antiguo en la nave central, para que se plantease, en 1578, siguiendo los preceptos trentinos y por un obispo especialmente comprometido con la reforma—Joan Dimes Loris—, el traslado hacia la cabecera, debido a las dificultades que en algunas partes de la celebración se planteaban por estar el coro tan lejos del altar³⁴.

Lo mismo se plantea en Cádiz, en la catedral vieja, que originalmente tenía el coro en la nave; allí el obispo García de Haro, que había estado en Trento, mandó alargar el templo por la parte oriental para colocar el coro en la cabecera, en este caso tras el altar, adelantando éste³⁵.

³³ En 1605 la Congregación de Ritos eximió a las catedrales españolas de seguir al pie de la letra los decretos trentinos, debido a sus diversas costumbres desde tiempo inmemorial. Navascués Palacio, *Teoría*, 80.

³⁴ Se llegó a consultar a Roma qué hacer en algunas partes de la liturgia por la lejanía del altar. Joan Bosch Ballbona, “Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus* 5 (2000-2001): 149-177, especialmente 156-157. Volvería a intentarse en 1620, tras la finalización del trascoro, y en 1670.

³⁵ “...para dar mayor y mejor sitio al templo derribó las columnas antiguas, y haciendo otras de nuevo, puso el coro a la parte oriental detrás del altar mayor, al modo de las iglesias de Italia...” , Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, “El coro de la catedral vieja de Cádiz y su proceso de configuración durante la Edad moderna”, en *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, ed. Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 111-121,

Incluso el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, que se ha entendido siempre como la perfecta plasmación de la doctrina trentina, presenta, por otra parte, el coro en el presbiterio, tras el altar mayor, que se adelanta a los pilares torales³⁶. Es una muestra más de cómo Trento no impuso en ningún caso una ubicación coral en la nave para los templos españoles, y que en realidad cada uno hizo lo que le pareció más oportuno, si bien es verdad que aquellas sedes que tuvieron obispos más comprometidos con la reforma, vivieron episodios de reorganización o traslado de sus coros, o ambas cosas.

Los traslados de época moderna. Los conflictos institucionales: obispos, cabildos y otros

Estos cambios no fueron nunca procesos sencillos, muy al contrario fueron la causa de importantes problemas, incluso de enfrentamientos frontales entre las distintas personas e instituciones relacionadas con el espacio coral, que nos muestran con bastante claridad la importancia de éste mucho más allá de su funcionalidad litúrgica.

Los problemas más importantes fueron los que se produjeron entre cabildo y prelado. El mundo moderno, sobre todo desde Trento, potenciará la importancia del obispo dentro de su sede, y este creciente protagonismo se materializará visualmente en una mayor presencia en el templo³⁷, con

especialmente 113-114. El obispo reiteró en su testamento su voluntad de que el altar y el coro quedaran donde los había dejado (p.116), voluntad que no fue respetada. Esta disposición se perdió en el mismo siglo XVI al quedar la catedral arrasada por los ingleses, colocándose el coro en la nave central cuando fue reconstruido.

³⁶ Según Navascués esta disposición, inédita en España, vendría de la catedral de Milán, donde Carlos Borromeo impuso reformas de carácter litúrgico que afectaron al coro, por intermedio de Pellegrino Tibaldi. Navascués Palacio, 75-76. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma”, en *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio, ed. Javier Gómez Martínez (Santander: Universidad de Cantabria, 1993), 197-204. Algo semejante debió proyectar para Santa María de la Alhambra, en Granada, pero no llegó a aplicarlo en ninguno de los dos casos. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* III (1991): 43-52.

³⁷ Los cambios realizados en los templos para enfatizar la presencia del obispo fueron a menudo contestados por los canónigos, como en la catedral de Vic, donde el cabildo mandó tapiar la tribuna que el obispo Pedro de Aragón había mandado hacer para sí mismo en el templo, a la marcha de éste y tras un importante

toda la pompa del pontifical, sobre todo para destacar claramente sobre la de los canónigos³⁸.

Dentro de la catedral el obispo tenía su lugar en el coro, como cabeza del clero catedralicio, de modo que las sillerías de estos templos contaban habitualmente con un estalo dedicado al prelado, que éste ocupaba cuando asistía a las celebraciones litúrgicas. Durante el periodo medieval este estalo no era necesariamente diferente del resto y a menudo no destacaba del conjunto de sillas, pudiendo ser ocupado por alguna dignidad—deán, chantre—cuando el obispo no asistía, cosa bastante habitual. A partir de Trento, sin embargo, los obispos, viendo reforzado su poder en la diócesis y su protagonismo en el templo principal, intentaron hacer del coro su escenario natural, frente a un público formado por un cabildo ante el que mostrar su poder y unos fieles que debían considerarle la cabeza de la iglesia en el ámbito local. Los canónigos, acostumbrados durante siglos a obispos ausentes y, por lo tanto, a actuar como un órgano independiente de facto, no vieron nunca con buenos ojos ni el protagonismo episcopal ni la mayor presencia de los fieles en un marco, el coro, que consideraban como suyo y al que habían dado forma de acuerdo con sus necesidades.

Ello supuso, en primer lugar, la defensa, por parte del obispo, de un lugar preeminente para sí, que lo diferenciase del clero capitular, remarcando su protagonismo, desde el que pudiera ver y, sobre todo, ser visto, como lo que era, la cabeza del clero en su diócesis. Este lugar sería, preferentemente, un estalo especial, más grande, más alto, más destacado que los de los canónigos y ubicado en el centro del lado occidental,

conflicto por el deseo del prelado de imponer su criterio, entre otros, en la regulación de la liturgia. Ignasi Fernández Terricabras, *Felipe II y el clero secular: la aplicación del concilio de Trento* (Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 336-337. Ignasi Fernández Terricabras, “Una tipología de conflictos urbanos: cabildos catedralicios y obispos en la España postridentina”, en *Ciudades en conflicto: (siglos XVI-XVIII)*, coord. José I. Fortea Pérez y Juan E. Gelabert González (Valladolid: Junta de Castilla y León – Marcial Pons, 2008), 107-124.

³⁸ No sólo en el coro, sino también en las procesiones y ceremonias solemnes gustaba al obispo dejar claro su protagonismo sobre el cabildo. En la catedral de Lugo fueron importantes los roces entre cabildo y obispo por la antigua costumbre de ir el primero a buscar al prelado a su palacio para entrar todos juntos solemnemente en la catedral durante las celebraciones importantes. El obispo quería imponerlo por decreto, como derecho propio, mientras el cabildo siempre dejó claro que lo hacía por voluntad propia y como agradecimiento por los favores realizados por el obispo. Ana M. Sánchez Rodríguez, “Las ceremonias públicas en Lugo durante la Edad Moderna. Conflictos de preeminencia entre obispo, cabildo y concejo”, *Obradoiro de Historia Moderna* 13 (2004): 195-211, especialmente 207.

cerrando de este modo el coro hacia la nave. La configuración y ubicación de esta silla episcopal fueron fundamentales a la hora de determinar la localización del conjunto coral, puesto que por un lado condenaba el acceso principal del coro en aquellos, muy frecuentes, que tenían una gran puerta en el centro del lado occidental de la sillería, y por otro impulsaba el traslado hacia la nave, donde el obispo sería mejor visto desde su nuevo asiento.

Así, en la catedral de Santiago de Compostela, el arzobispo Juan de Sanclemente Torquemada impulsó la sustitución del viejo coro pétreo de Mateo por una sillería lígnea, contratada en 1599 con Gregorio Español y Juan Dávila, entre otras cosas para poder tener en el coro un lugar adecuado a su importancia, en el centro del lado occidental, que quedaría así cerrado y destacado sobre los restantes sitiales, en lugar de utilizar el estalo del chantre como habían hecho los arzobispos anteriores³⁹.

En León, los intentos infructuosos del obispo Francisco Trujillo por tener una mayor presencia, más visible, en el coro, se saldó únicamente con la orden de colocar sus armas sobre el estalo obispal, ordenando igualmente que nadie usara su silla en su ausencia, cuestiones ambas en las que no obtuvo ningún éxito⁴⁰.

³⁹ Andrés Antonio Rosende Valdés, “La segunda sillería de coro de la catedral de Santiago”, en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, ed. Ramón Yzquierdo Perrín (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 314-315. María Esther del Castillo Fondevila, “El peregrinar de un coro de una catedral de peregrinación”, en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Actas del congreso, ed. Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 607-611.

⁴⁰ El 17 de noviembre de 1603, en un libro de visitas, se dice: “...ordenaron y mandaron que en las dichas sillas se hagan y pongan en el dicho coro, como está ordenado, unos ornatos con las armas reales y episcopales, y que después de hechos no se siente alguno en ellas”. Se vuelve a recordar en otra visita de 1784. Teijeira Pablos, “La sillería gótica”, 518. Los deseos del obispo Trujillo de dejar clara su preeminencia sobre el cabildo en todos los aspectos tuvieron una enorme importancia en el proyecto de traslado de coro emprendido por él a partir de 1584, fuertemente contestado por los capitulares, que expresaron claramente, en el memorial dirigido al Papa en dicho año, como “mutare choru propter beneplacitum episcopi in detrimenti ecclesia”. Todo el proceso ha sido analizado en detalle en María Dolores Campos Sánchez-Bordona, “La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesiástica del interior del templo”, en *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, María Dolores Campos Sánchez-Bordona, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez (León: Universidad de León, 2000), 115-128.

Otros obispos promovieron la elaboración de sillas episcopales en aquellos coros que no contaban con ellas, como pasó en Cuenca, donde Diego Ramírez de Villaescusa había añadido al coro, ya a principios del siglo XVI, una silla especial para su uso y el de sus sucesores, ya que anteriormente no existía⁴¹. Esta silla llevaba el escudo del obispo⁴².

El enfrentamiento más violento por esta cuestión debió ser el acaecido en Burgos entre el cabildo catedralicio y el arzobispo Vela Acuña. En el coro burgalés el obispo utilizaba tradicionalmente el estalo del deán cuando asistía a coro, es decir, la primera silla del coro de éste, que no se diferenciaba en nada de los restantes estalos altos. Por dicha razón, en 1580, Cristóbal Vela Acuña, recién nombrado arzobispo de Burgos, y seguramente muy orgulloso de la entonces reciente (1574) creación del arzobispado, emprendió un proyecto de modificación de la estructura coral destinado enteramente a destacar su presencia en el coro mediante la construcción de un estalo propio, adecuado a la reforzada preeminencia de su cargo tanto en su configuración como en su ubicación en el conjunto⁴³.

El proceso indica una fuerte voluntad del arzobispo, frente a la cual poco pudieron hacer los canónigos, como siempre remisos a aceptar nuevos cambios, sobre todo aquellos que, como éste, menguaban su importancia frente al prelado. El arzobispo Vela quería una nueva silla, destacada sobre las restantes y colocada en el lugar principal, es decir en el centro del nivel alto, uniendo ambos coros, tal y como hoy podemos verla, y conseguirla le llevó tres largos años de conflicto con los capitulares, al final de los cuales se impuso por la fuerza, literalmente, enviando al fiscal del arzobispado con tres escultores que simplemente entraron en el coro y rompieron a golpes dos sillas altas y dos bajas para hacer sitio para el nuevo estalo arzobispal, ante los intentos desesperados de los canónigos por detenerles⁴⁴. Con esta parte del coro medio rota y ocupada por una

⁴¹ Monedero Bermejo, “El coro”.

⁴² Palomo Fernández, “Nuevos datos”, 284.

⁴³ Con anterioridad, ya el cardenal Mendoza había intentado, en 1559, realizar un estalo propio para ocupar el espacio de separación entre ambos coros en el lado occidental, pero en aquella ocasión no pudo vencer la resistencia del cabildo. Lena Saladina Iglesias Rouco, “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”, en *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, ed. Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 89-110, especialmente 93. Vela Acuña ordenó, además, decorar especialmente la silla del deán mientras se construía la nueva; se describe su ornamentación, principalmente con textiles ricos, para la celebración del corpus de 1583 en Matías Martínez Burgos, “En torno a la catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas”, *Boletín de la Institución Fernán González* 127 (1954): 119.

⁴⁴ Martínez Burgos, “En torno”, 127 (1954): 119-121.

silla portátil bajo dosel que se le ponía al arzobispo, debió estar el coro varios meses, hasta que, a principios de 1584, se asentó finalmente la nueva silla, obra del escultor García de Arredondo y del ensamblador Luis Gabeo⁴⁵.

Vela y Acuña consiguió una silla especial, pero murió sin poder verla en la ubicación privilegiada que quería, el centro de ambos coros, en el eje del altar, ya que esta silla se ensamblaría en principio pegada al coro del deán, como primera de su lado. Finalmente se colocaría ya en el centro de ambos coros, no sin oposición de los capitulares, cerrando el lado oeste, en relación con la obra del trascoro, ya en el siglo siguiente⁴⁶.

El mismo deseo de protagonismo en el espacio coral llevó a otros preladados a intentar el traslado en el sentido contrario. Así sucedió en la catedral de Pamplona, donde el obispo Juan Lorenzo Irigoyen Dutari (1768-78), además de intentar ampliar la capilla mayor en aras de una mayor ampulosidad de las celebraciones litúrgicas más importantes, se negó a dar la bendición al pueblo desde su silla del coro, proponiendo hacerlo desde el presbiterio, a lo que se negó el cabildo⁴⁷. Casos como este demuestran cómo, más que una ubicación determinada para el coro, existía la necesidad de proyectar una determinada imagen del prelado, problema de difícil solución que intentó resolverse de distintos modos, desde luego no a gusto de todos los implicados y ninguna completamente satisfactoria.

Por otra parte, el deseo de los preladados más comprometidos con la reforma emanada de Trento de potenciar la participación de los fieles en las celebraciones litúrgicas llevó a muchos de ellos a favorecer, entre otras reformas⁴⁸, los traslados corales hacia la nave, con lo que conseguían dos

⁴⁵ Martínez Burgos, “En torno”, 127 (1954): 121. Mateo Gómez, *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, 28 y 31.

⁴⁶ El proceso, largo y no exento de problemas, se describe en Martínez Burgos, “En torno”, 127 (1954), 125-129.

⁴⁷ Las razones de la negativa del cabildo se concretaban en “la suspensión reparable que fácilmente podría ocasionar en el oficio de la misa el viaje de los señores obispos desde el coro hasta el altar mayor para dar la dicha bendición...., por la mucha distancia que hay entre ellas y el coro y el altar mayor...”. Ricardo Fernández Gracia, “El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen”, en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Actas del congreso, ed. Germán Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 383-397, especialmente 391.

⁴⁸ En la catedral leonesa se planteó también la apertura de “los huecos de los pilares de la capilla mayor” para que, a través de ellos, pudieran los fieles seguir las ceremonias religiosas desde la girola, aunque no llegó a hacerse. Francisco Álvarez, “La “Pulcra leonina” y su retablo de la capilla mayor”, *Archivos Leoneses* 12 (1952): 95-109. María Dolores Teijeira Pablos, “El traslado de la sillería coral

objetivos importantes: despejar la capilla mayor y dignificar y solemnizar las celebraciones que tenían lugar sobre el altar mayor, como sucedió en la catedral de Cuenca, donde el obispo Bernardo de Fresneda intentó, en 1563, hacer de la capilla mayor “capilla muy suntuosa”, proponiendo, entre otras cosas, mover el coro⁴⁹, lo que favorecería la participación de los laicos en los actos religiosos, al crear un sitio para ellos ante el altar mayor.

Estas dos cuestiones están presentes en los argumentos que los obispos leoneses Andrés Cuesta, un obispo reformador que había estado en Trento, y su sucesor y discípulo Francisco Trujillo, esgrimieron para impulsar, sin éxito en este momento, el traslado del coro a la nave, determinado

“por la buena orden y reformatión por el bien desta yglesia que el pueblo oya misa e los officios divinos e se quiten los paseos e otras ynsolencias que son en desacato del culto divino e para que mejor e con más solemnidad se puedan hazer estos”⁵⁰.

La presencia de los fieles va a pesar también mucho en Burgos, donde se sucedieron diversos intentos de modificación del espacio coral desde principios del siglo XVI. Los capitulares defendieron siempre la permanencia del coro en la capilla mayor⁵¹, y fue únicamente la

de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental”, *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte* 16 (1994): 235 y “Los intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII”, en *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, María Dolores Campos Sánchez-Bordona, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez (León: Universidad de León, 2000), 143.

⁴⁹ “Yten el señor obispo dixo e propuso que sería bien y le parecía, si a los dichos señores deán y cabildo parescía, que se alargase el coro de la dicha yglesia, porque según lo avía visto de vista de ojos hera muy estrecho e así si su señoría, con acuerdo de los dichos señores deán y cabildo, mandaron que luego el obrero de la dicha yglesia ponga en efecto en alargar o mudar el dicho coro...”. María Luz Rokiski Lázaro, “Andrés de Vandelvira en Cuenca”, en *Andrés de Vandelvira. V Centenario*, coord. Aurelio Pretel Marín (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2005), 110, nota 9.

⁵⁰ Los primeros intentos de traslado datan de 1559. Campos Sánchez-Bordona, “La delimitación del espacio coral”, 115.

⁵¹ Los canónigos planteaban leves mejoras en la disposición de las sillas, el altar y otros elementos del mobiliario litúrgico coral, pero a la muerte del obispo Fonseca, y en los obispados de sus sucesores, Antonio de Rojas Manrique (1525-1527) e Íñigo López de Mendoza y Zúñiga (1529-1537), impulsaron varios intentos de mover el coro, no sin oposición de otras instancias, que no de estos prelados. Durante estos años la iniciativa en la mudanza del coro parece proceder siempre

intervención episcopal la que determinó su paso a la nave, fundamentalmente a partir de 1534, cuando el obispo cardenal Íñigo López de Mendoza consiguió finalmente la aquiescencia de los capitulares, instalándose el coro en la nave, donde se encontraba cuando se desplomó el cimborrio en 1539, causando algunos daños en el conjunto⁵².

Los canónigos no debieron quedar muy satisfechos con el traslado, ya que en 1550, cuando se terminó el cimborrio y se recuperó la sillería, que había permanecido en la capilla de Santa Lucía durante las obras de realización de este último, plantearon de nuevo el tema de la ubicación del coro, considerando la recuperación de su espacio en el presbiterio, ubicación que siempre parece ser la preferida por los capitulares, aunque finalmente se quedó en la nave de manera definitiva, con una organización similar a la que puede verse hoy, si bien el lado occidental se mantuvo abierto hasta la instalación de la silla episcopal, ya comentada.

En ambas cuestiones anteriormente mencionadas, la creación de amplias y despejadas capillas mayores y el acercamiento de los fieles al altar mayor, el clero capitular se mostró siempre muy poco favorable a los cambios; en todos los casos citados hubo enfrentamientos importantes entre cabildo y obispo, incluso en aquellos en los que en principio parecía haber acuerdo, como sucedió en Cuenca, donde, con un proyecto ya realizado por Vandelvira para el traslado del coro, los capitulares aprovecharon la ausencia del obispo Fresneda para afirmar que “...contradezían e contradixeron si en cualquier tiempo se mandase mudar ni alargar el dicho coro fuera de la manera que al presente está”, hasta el punto de paralizar el traslado a la nave, que no se verificaría completamente hasta el siglo XVIII⁵³.

De la importancia del coro como espacio no sólo de celebración religiosa, sino también de representación de diferentes instancias de poder, nos hablan los conflictos acaecidos, por la ubicación del coro, no sólo entre cabildo y obispo, sino también de estos, especialmente el primero, con otras instituciones no religiosas.

En primer lugar con el rey, quien, como defensor de la fe y garante de los derechos de sus súbditos, pero también como sucesor de los reyes anteriores que habían fundado o privilegiado con donaciones y derechos a

del cabildo, que nunca estuvo totalmente satisfecho con el resultado, pero que “prosiguen su obra syn tomar parecer más del suyo”. Martínez Burgos, “En torno”, 123 (1953), 547.

⁵² René Jesús Payo Hernanz y José Matesanz del Barrio, *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo* (Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, 2013), 32.

⁵³ Rokiski Lázaro, “Andrés de Vandelvira”, 110.

las catedrales, tenía capacidad de decisión sobre la configuración espacial de los templos.

Como tal Carlos I se vio involucrado, de manera indirecta, en los primeros intentos de traslado del coro burgalés, debido a que este afectaba a la ubicación de los bultos funerarios de dos antepasados suyos, el infante don Sancho, hermano de Enrique II, y su esposa Beatriz de Portugal, que se encontraban en el lado del Evangelio, próximos al altar mayor, y el del infante Juan de Tarifa, hijo de Alfonso X⁵⁴. El emperador, que entre finales de 1527 y principios de 1528 estuvo en Burgos, no parecía estar muy conforme con el traslado de los bultos de sus antepasados, y paralizó dicha obra a pesar de que, según los canónigos, los sepulcros simplemente se moverían para estar más cerca del altar mayor⁵⁵.

Con posterioridad, en 1531 y a raíz de un nuevo intento de traslado del conjunto coral, el emperador volvería a ser requerido por la ciudad como “patrono de todas las yglesias catedrales...y en los hedeficios principales, que toquen al ornato y apariencia y bien de la yglesia y pueblos”, es decir, ya no pensando en sus intereses particulares y los de su linaje, sino en los de sus súbditos, cuyos derechos, como fieles, se consideraba serían mermados por estos intentos de cambio. Al emperador decidieron igualmente acudir los canónigos al verse embargados en esta obra por las autoridades de la ciudad, con lo que Carlos I pasó así de ser parte interesada, y supuestamente perjudicada, a juez a quien apelaban ambas instancias⁵⁶.

La implicación de Felipe II en los traslados de coros fue fruto de una situación algo más compleja, sin dejar de mantener su papel como responsable del mantenimiento del protagonismo de sus antecesores en los templos, como sucedió en Cuenca, donde una real provisión suya paralizó, en 1559, un intento de traslado del coro promovido por los canónigos, por la merma que ello suponía en los derechos regios en los templos, ya que

⁵⁴ Además de ser hermano del primer rey Trastámara, y por lo tanto antecesor de Isabel la Católica, don Sancho, junto con su esposa, era el padre de Leonor de Albuquerque, esposa de Fernando de Antequera, y por lo tanto antecesores también de Fernando el Católico, por lo que el parentesco con el emperador era doble. Sobre sus sepulcros, María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Burgos: Diputación provincial de Burgos, 1988), 46-47. Sobre el sepulcro del infante don Juan, quien había establecido en su testamento que se le enterrase “entre el coro e el altar”, Gómez Bárcena, 45-46. Actualmente los restos de estos tres sepulcros se encuentran en el presbiterio, en el lado del evangelio y semicultos, pegados al retablo.

⁵⁵ Martínez Burgos, “En torno”, 123 (1953), 543-545.

⁵⁶ Martínez Burgos, “En torno”, 123 (1953), 546.

consideraban la colocación del coro en la nave una ocupación excesiva de ésta, llamada también “nave de los reyes”,

“...que hera la principal de dicha yglesia, la qual avía sido hedificada y fundada por el rey don Alonso el otavo, nuestro progenitor de gloriosa memoria, y en ella avía puesto dos ymágenes del Cruçifixo y Nuestra Señora y Señor San Juan y en ella se dezían los aniversarios y memorias quel dicho rey avía dotado por su ánima y de sus predeçesores en la qual el cavildo desa dicha iglesia quería agora pasar y hedificar el coro y con el se ocupava gran parte de la dicha nave y no quedaría della sino muy poco y la dicha memoria se perdería, y para este hefeto avían empeçado a derribar el coro que agora thenían...”⁵⁷.

Felipe II se implicó especialmente en la aplicación de la reforma tridentina en sus reinos, viendo en ella no sólo una herramienta para la mejora de la espiritualidad de clero y fieles, sino también un instrumento para el refuerzo de su autoridad política. Por esta razón apoyó generalmente las iniciativas episcopales, sin tener muy en cuenta las protestas de los cabildos, si bien, en determinadas ocasiones, y en función de la relación del monarca, no necesariamente siempre buena, con algunos obispos, y aún más con el papa, apoyó los argumentos capitulares para frenar la ambición de algunos prelados y no ver mermada la presencia regia en el principal templo de la diócesis, como debió suceder en León, donde además el rey era canónigo honorario y tenía estalo en el coro, parejo e igual al obispa⁵⁸.

En León se utilizaron también argumentos de tipo estético para defender la ubicación en el presbiterio, tanto por parte del monarca, que opinaba que

“...pasar el dicho coro a la nave mayor de la dicha iglesia, lo qual no convenía hazerse, y que si la dicha nave se atajaba con el coro se perdería la buena gracia y ornato que thenía la dicha iglesia...”

como por parte de los canónigos: “chori dispositio non solum non destruit aedificium sino ornat totam ecclesiam”⁵⁹. No serán estos argumentos, ni por una parte ni por la otra, los más importantes en este asunto, aunque

⁵⁷ Rokiski Lázaro, “Andrés de Vandelvira”, 110. En este caso, como en Burgos, las instituciones concejiles denunciaron una obra que parece que ya se había iniciado. Ver también Monedero Bermejo, “El coro”.

⁵⁸ Campos Sánchez-Bordona, “La delimitación del espacio coral”, 121.

⁵⁹ Campos Sánchez-Bordona, “La delimitación del espacio coral”, 121-122.

tampoco dejarían de tener un peso significativo para un rey interesado por el valor artístico de las obras conservadas en sus reinos.

La nobleza local se vio en ocasiones afectada también por los cambios propuestos por el cabildo o el prelado. En Burgos, el condestable Íñigo Fernández de Velasco militó activamente en el bando contrario a las pretensiones de traslado promovidas por los canónigos en 1527, al considerar que un cambio en la organización de los estalos (pasando las dignidades a sentarse en la parte más alejada del altar, en lugar de hacerlo en la parte más cercana, como hasta entonces), causaba un daño considerable a su capilla funeraria, ya que "...buelben a la iglesia detrás adelante, e que donde la capilla estaba a la cabeza de la iglesia, se buelbe a los pies..."⁶⁰. Esta interesante noticia se completa con la no menos interesante respuesta del cabildo, para el que "el altar, que antes estaba, se queda en su lugar, y este faze cabeza en la dicha iglesia, e no las dinidades que estén al un cabo o al otro...". Es decir, se privilegia el altar como centro litúrgico sobre el propio coro, donde además la organización jerárquica de personas y estalos parece no tener una trascendencia que, sin embargo, otros documentos establecen. Es evidente que en estas cuestiones los argumentos se usan con la máxima flexibilidad y en función de los intereses particulares de cada instancia en cada momento, pudiendo variar según los cambios que éstos, con el paso del tiempo, pudieran experimentar.

Finalmente, también las autoridades concejiles se vieron afectadas, teóricamente perjudicadas, por los cambios en la disposición de los espacios catedralicios y lo que ello suponía en la imagen que proyectaban ambas instituciones cuando debían colaborar, por ejemplo, en las ceremonias a celebrar en la catedral, en las que la ciudad debía tener presencia y donde la preeminencia de cabildo y obispo debía ser siempre manifiesta, tanto entre sí como sobre la ciudad. En todas estas ocasiones los representantes de la ciudad tenían su lugar en el coro, generalmente en bancos dispuestos en los espacios libres y siempre dejando clara su condición de "invitados" aunque lo fueran de honor⁶¹. Dónde y cómo

⁶⁰ Martínez Burgos, "En torno", 123 (1953), 542. Este mismo argumento de cambiar cabeza por pies lo utilizó el corregidor para denunciar, en nombre del rey, el agravio que podía suponer el cambio de orientación del coro con respecto a las sepulturas de los infantes, que quedarían "a las espaldas" del coro y, por lo tanto, en lugar de menos preeminencia. Martínez Burgos, "En torno", 126 (1954), 16.

⁶¹ Sánchez Rodríguez, "Las ceremonias públicas", 204. Comenta los problemas acaecidos en la catedral lucense para acomodar a la ciudad en bancos para las ceremonias importantes, y como, en 1692, el Consejo real ordenó que en las fiestas en las que el cabildo concurría con pellices "ocupase dos coros a ambos lados del

situar estos bancos y su relación con respecto al asiento de obispo y cabildo supuso un problema importante. El ascendiente creciente de las autoridades municipales llegó a imponer la presencia de éstas en su propio espacio dentro del coro, si bien diferenciado del coro canonical, como sucede en el caso del coro jienense, donde en el primer tercio del siglo XVI se realizó una nueva sillería para los canónigos y unos bancos, separados de los estalos capitulares por sendas puertas monumentales en piedra, para la ciudad: el llamado “banco de los caballeros”, para los que se diseñó un programa iconográfico específico⁶².

Por otra parte, las autoridades civiles actuaron también como representantes del pueblo y en defensa de sus intereses como fieles, usuarios del templo y participantes en las ceremonias litúrgicas. En este sentido el gran problema, ya comentado, era el de la visibilidad del altar mayor con un coro delante y sus correspondientes, y opacos, cerramientos. La necesidad de que los fieles pudieran “ver” para poder participar activamente de la liturgia, fue el argumento recurrente que los representantes de la ciudad de Burgos, muy activos en este conflicto, esgrimieron en su lucha contra el cabildo entre los años de 1527 y 1552, queriendo incluso participar en la toma de decisiones:

“que le fiziesen de tal manera quel pueblo pudiese gozar de los Oficios Devinos, pues que claro e notorio era a todos los que an visto e veyn la manera que quieren tener en su coro e altar mayor, que es derechamente esclair a que ninguna persona del pueblo pueda oyr los Oficios Divinos, por la poca dispusición e mucha estrechura, por tenerlo ellos ocupado con el coro e capilla, que para más no hay lugar”⁶³.

Los traslados de época moderna: comodidad y climatología

Junto con las razones antes mencionadas se citan también otras que, si bien de menor trascendencia, no dejarían de ser importantes para los canónigos, en cuanto que las sufrían continuamente en su actividad cotidiana, actividad que les obligaba a pasar una parte considerable del día dentro del propio templo, si bien se deduce de la documentación

altar” y que la ciudad se sentase tras ellos en el lado de la Epístola y que si era fiesta sin pellices todo el lado de la Epístola fuera para la ciudad. Dice también que en 1702 el cabildo puso una reja entre el coro y la capilla mayor que “estorbaba los bancos”.

⁶² María Soledad Lázaro Damas, “Iconografía mariana en la sillería del coro catedralicio de Jaén. El banco de los caballeros”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* VI-11 (1993): 515-520.

⁶³ Martínez Burgos, “En torno”, 123 (1953), 547.

conservada lo poco proclives que eran los clérigos al cumplimiento de su deber religioso, incluso a pesar de las recompensas y castigos con que se regulaba su presencia en el coro.

El coro se concebía, precisamente, como un espacio cómodo y abrigado, en el que el clero pudiera ejercer su función sin mayores dificultades. Para ello se aislaban del espacio exterior con rejas, tapices, incluso muros, se cerraban las puertas de acceso y se prohibía la entrada de laicos; se utilizaban asientos de madera, menos fríos que los de piedra, con misericordias y apoyamanos que ayudarían a los clérigos enfermos o ancianos durante el tiempo que pasaban en pie; se cubrían los asientos con cojines para mayor comodidad, se utilizaban tapetes y alfombras para alejar el frío y la humedad de los pavimentos y por supuesto alguna fuente de calor, como los braseros causantes de más de un accidente con consecuencias desastrosas para los propios estalos. Aun así los documentos recogen habitualmente las quejas de los canónigos, propensos a sufrir enfermedades, envejecidos prematuramente, siempre ateridos de frío por el largo tiempo pasado en el coro, incluso se habla de corrientes de aire, siempre peligrosas no sólo para la salud, sino para el decoro religioso, por el que temían, por ejemplo, en 1550 en Burgos, cuando, como argumento para retornar el coro a la capilla mayor, ante el altar, se dice que

“donde agora quieren hazer el altar mayor es lo más frío y desabrigado de la dicha iglesia y adonde comúnmente corre mucho viento, e con poco viento que hiziese podría el viento llevar el santísimo sacramento, quando el sacerdote celebra la misa”⁶⁴.

Pero si algo valoraban los canónigos durante su estancia en el coro era la tranquilidad y el recogimiento de un espacio cerrado, aislado del trasiego de los fieles. Los llamamientos a cerrar puertas y rejas son continuos, fundamentalmente para evitar el acceso de legos al interior al coro, estrictamente prohibido, aunque también las fugas de beneficiados. El movimiento y el ruido de los laicos, siempre muy interesados en saber qué pasaba en el interior del coro, no sólo era molesto, a menudo también resultaba indecoroso en un espacio sagrado, como en la catedral burgalesa, donde los canónigos se quejaban de tener que acomodarse “en el asiento e converso común de las mugeres, lo qual no es decente”⁶⁵. Todo ello

⁶⁴ Martínez Burgos, “En torno”, 126 (1954), 14.

⁶⁵ Martínez Burgos, “En torno”, 123 (1953). Dos siglos antes se recogía una situación semejante en la catedral de Gerona: “...laycos inter cancellos cum

contribuiría, sin duda, a favorecer una opinión más favorable a la ubicación en la nave, donde podrían conseguir mayor tranquilidad.

Las excepciones: coros en la nave desde un principio

Junto con los traslados del presbiterio a la nave, efectuados mayoritariamente en época moderna, no debemos olvidar aquellos coros, algunos en catedrales muy importantes, que estuvieron siempre en la nave, debido fundamentalmente a circunstancias, a menudo previas a la construcción de estos espacios, que inhabilitaban la capilla mayor para la colocación de una gran estructura coral con todas sus consecuencias. La reutilización de edificios previos, de época románica o prerrománica, incluso de antiguas mezquitas⁶⁶, sobre los que se fue construyendo la nueva catedral gótica y que obligaba a llevar el coro a la nave mientras se terminaba la nueva capilla mayor; las condiciones topográficas, no siempre favorables a la expansión de la cabecera; la conservación de reliquias importantes, que determinaban una disposición especial de esta zona⁶⁷, y, en general, la lentitud constructiva de algunos templos, hicieron a menudo que soluciones temporales se convirtieran en permanentes con el paso del tiempo, sin olvidar la influencia del diseño de catedrales importantes, como las de Santiago de Compostela⁶⁸ o Toledo⁶⁹.

clericis et mulieres infra sancta sanctorum stare indecenter...”. Cit. en Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro”, 321.

⁶⁶ Aparte de la catedral de Toledo, otros conjuntos catedralicios se construyeron sobre las antiguas mezquitas mayores de la ciudad, reaprovechando el edificio, tanto por razones prácticas como simbólicas, mientras duraban las obras de la nueva construcción. Se trata en general, de construcciones con cabeceras pequeñas, que situaron sus coros en la nave, como sucedió en las catedrales de Sevilla, Córdoba, Valencia, Lérida, Tudela, Zaragoza, Huesca, Tarazona, Palma de Mallorca o Murcia.

⁶⁷ Es lo que sucede, por ejemplo, en la catedral de Barcelona, donde la cripta de Santa Eulalia, su ubicación y estructuración en altura, va a determinar una configuración particular de la capilla mayor. Joan Ferran Cabestani i Fort, “El culte de Santa Eulàlia a la catedral de Barcelona (S.IX-X)”, *Lambard. Estudis d'art medieval* 9 (1996): 159-165.

⁶⁸ La catedral compostelana se ha tomado a menudo como referencia en lo relativo a la ubicación de los conjuntos corales, al ser uno de los más antiguos coros catedralicios españoles de los que tenemos referencia. Anterior al coro de Mateo sabemos que hubo otro, construido en tiempos de Gelmírez, que según la *Historia Compostelana*, se encontraría en la cabecera, ocupando el espacio de la primitiva basílica de Alfonso III. La imprecisión de los datos proporcionados por esta fuente ha llevado a plantear diversas hipótesis sobre la ubicación real de este coro, bien

Todas estas circunstancias, unidas a los traslados que las estructuras corales vivieron, sobre todo en época moderna, han contribuido a reforzar el concepto de “modo español” que determina que toda catedral hispana ha tenido siempre su coro en la nave y que no constituye sino uno más de los muchos tópicos a revisar en la historia de nuestra arquitectura.

Como se ha comentado previamente, en ningún momento se establece, ni por norma ni por costumbre, una ubicación preferente en la nave, ni podemos entender esta localización, esta “moda española”, como una señal de identidad nacional o un “invariante castizo” que distinga a nuestros coros de sus coetáneos europeos, que también presentan múltiples casos de coros en la nave, sino como el resultado de una serie de circunstancias muy variadas y variables a lo largo del tiempo, generalmente posteriores al periodo medieval, y en concreto al estilo gótico en el que se habían construido sus primitivas estructuras corales; circunstancias que han hecho de nuestros coros elementos muy viajeros, contrariamente a la estabilidad y permanencia que se presupone en un elemento tan importante como este dentro de una catedral⁷⁰. Sería pues una “situación sobrevenida” en función de las circunstancias peculiares y muy variables de la construcción y evolución de cada edificio, en ningún caso una ubicación buscada o querida ni por los patronos ni por los tracistas de estos edificios, ni siquiera la ubicación más adecuada funcionalmente para el conjunto coral.

De hecho, muchos coros situados originalmente en la nave, y otros trasladados a este nuevo espacio, vivieron la experiencia contraria, con

directamente en el presbiterio, bien en este mismo lugar sobre una plataforma elevada, bien en el transepto. Ramón Otero Túniz y Ramón Yzquierdo Perrín, *El coro del Maestro Mateo* (Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990), 30. Castillo Fondevila, “El peregrinar”. Eduardo Carrero Santamaría, “Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral”, en *Reyes y preladados. La creación de obra artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, eds. María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (Madrid: Sílex ediciones, 2014), 171-199.

⁶⁹ Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro”, destaca la importancia de la catedral primada como configuradora de una solución arquitectónica que posibilita, de manera eficaz, la adecuada visión del altar mayor y, con ella, del momento de la elevación del santísimo sacramento, diseñando una nave que permitiera la colocación de un amplio coro.

⁷⁰ Sobre la incorrecta concepción de la ubicación en la nave como invariante hispano de los coros catedralicios Pedro Navascués Palacio, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León*, I (Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1994), 53-94. Ver también su *Teoría del coro*.

intentos de traslado al presbiterio, algunos verificados muy frecuentemente durante los siglos XIX y XX, generalmente en un intento de permitir a los templos recuperar una pretendida “pureza”, que se cifraría en la consecución de un espacio catedralicio diáfano, vacío, sin interrupciones, como se suponía entonces, equivocadamente, que habían sido originalmente los templos góticos. Este fue el principio del fin de muchos conjuntos que no pudieron ser acomodados en la cabecera por falta de espacio para las grandes moles modernas y que vieron destruidos sus trascoros, sus rejas, sus púlpitos, sus órganos y parte de sus sillerías, como en el caso de la catedral de Oviedo⁷¹, y otros tantos, y que pudo haber tenido lugar también en muchas otras catedrales españolas.

⁷¹ Pilar García Cuetos, "Un desaguizado en la catedral. La azarosa vida de la sillería de coro de la Catedral de Oviedo", en *Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. 1904-2004* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2005), 51-79.

PART I:
**SPACE, LITURGY AND ARCHITECTURAL
CONCEPTION**

EL ESPACIO CORAL DESDE LA LITURGIA. ORDEN EN PÚLPITOS, FACISTOLES Y ATRILES

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

Durante la 53 edición de la Semana de música religiosa de Cuenca celebrada en 2014, la formación *Schola Antiqua* dirigida por Juan Carlos Asensio hacía una propuesta arriesgada, la interpretación completa del Oficio divino de Viernes Santo, en compañía de *The Tallis Scholars*, aunando así a dos formaciones importantes en el trabajo e interpretación del repertorio de canto llano y polifonía de la Edad Media y el Renacimiento. En un complejo ciclo de veinticuatro horas que se adecuaba en buena medida a las directrices católicas contemporáneas, se articularon las horas litúrgicas hasta completar un Viernes completo en el que se daban cita obras de Tomás Luis de Victoria, Martín de Villanueva, Torrentes, Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Cristóbal de Morales o Alonso de Tejada, junto a otras piezas de canto llano, datadas del siglo IX en adelante. Se trataba de un Oficio de Viernes Santo que quería aproximarse a cierta realidad histórica, celebrado en un auténtico Viernes Santo, en el corazón del Triduo Sacro, y en un edificio también de verdad. El marco en el que tuvieron lugar los conciertos-creo que esta palabra no es la adecuada-fue la catedral de Cuenca. De haberse interpretado en el coro catedralicio, podrían haberse utilizado las misericordias para el momentáneo reposo de los cantantes, pero se optó por la más recoleta capilla del Espíritu Santo, reservándose el coro para la celebración de la misa, que situó a los músicos en el centro de la sillería y frente al clero dispuesto en el altar mayor. La elección de la capilla del Espíritu Santo fue por una simple cuestión práctica: no parecía muy recomendable utilizar el coro catedralicio, porque el ruido de la fiesta contemporánea, la que toma las calles de la ciudad con procesiones de carácter popular como las turbas, habría roto el necesario silencio de la interpretación.

Tanto las titánicas intenciones del proyecto, como el espacio de celebración, superaban el estricto formato de recital al uso. Se adentraban así en una aproximación a lo que podía significar una solemnidad de estas características, en la segunda mitad del siglo XVI, con un repertorio e interpretación que coincidían por tanto con los tiempos del Greco que se

recordaban en 2014. Desde los Maitines, iniciados a la medianoche, a la sucesión de Laudes, Prima, Sexta, Nona, Misa y Vísperas entre las siete de la mañana y las diez y media de la noche del viernes en que se convocaron Completas, fueron alrededor de nueve horas de música. Aun así, se habían recortado y modificado algunos de los momentos litúrgicos que, en su formato exacto, llegaban a extenderse por sí solos durante varias horas-tal es el caso de los Maitines. El esfuerzo físico de los intérpretes es más que destacable, pero también lo es la lógica reflexión al respecto, ¿cuál era el estado físico de los canónigos, monjes y clérigos de coro que se enfrentaban a la cíclica sucesión de la liturgia de las horas, día tras día, y que se hacía aún más intensa durante estos tiempos duros del calendario litúrgico? Un efecto básico que este esfuerzo físico y sensorial tiene sobre el hombre contemporáneo es la alteración en la percepción del tiempo, en la que han insistido el propio Juan Carlos Asensio y Raúl Jiménez-cronista del ciclo conquense para la revista *Audio Clásica*. La sucesión entre noche y día, mañana y mediodía, tarde y crepúsculo, se altera y músicos y público terminaron los actos en una singular desorientación¹. No hay duda de que para un hombre de la Edad Media o del Renacimiento la sensación no sería la misma, comenzando simplemente porque la fuerza de la costumbre es, valga la redundancia, tan fuerte, que la sucesión temporal del rito debía estar integrada en su vida como ritmo cotidiano, marcado por el tañido de las campanas en parroquias, monasterios y catedrales. Nuestro planteamiento del asunto es harina de otro costal. Nos vemos obligados a tratar de imaginar, intentar percibir, probar una aproximación a cómo se experimentaba la liturgia, pero nuestro estar acostumbrados a una serie de comodidades simplemente inimaginables para un ser humano de otros tiempos, posiblemente nos hacen valorar en exceso lo que para otra persona era sólo parte de su vida. Ardua cuestión.

Notas sobre la vida cotidiana. Los estatutos corales

Esta consciencia nuestra de la dificultad física y mental para enfrentarse a una celebración larga, compleja, muchas veces incómoda, es

¹ Juan Carlos Asensio Palacios, “Siete veces al día te alabaré... Y de noche me levanto para cantar tu alabanza...”, *Notas al programa de mano*, Cuenca, 2014. Raúl Jiménez, “El tiempo detenido. Entrevista a Juan Carlos Asensio, director de *Schola Antiqua*” y “18, 19 y 20. IV. 2014. 53 edición de la Semana de Música Religiosa: Apoteosis mística”, *Audio Clásica*, mayo de 2014.

http://www.audioclasica.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1613:entrevista-juan-carlos-asensio&Itemid=582 (consultado el 12 de junio de 2014). Con mi agradecimiento a Juan Carlos Asensio que me facilitó estas referencias.

la misma que debiera servirnos para darnos cuenta de que la desnudez con la que hoy se nos muestran los escenarios litúrgicos y, en particular, el espacio coral, es producto de su falta de uso. No sólo han desaparecido los actores, también lo han hecho parte del escenario y la utilería. No hallamos elementos de notable interés como los altares matinales del cabildo, a la manera del todavía visible en Toledo, y están vacíos de alfombras, braseros, mantas, almohadas, o tapices, que hacían mucho más llevadero el frío de los edificios de piedra y la dureza de la madera coral durante las largas horas en su interior. Precisamente, estos largos lapsos de tiempo son los que condujeron a los roces naturales de la convivencia entre seres humanos. Sobre todo si estos seres humanos constituían una oligarquía urbana como eran los miembros de un cabildo catedralicio. Los estatutos corales son una fuente inagotable de legislación sobre temas de lo más variopinto referentes al comportamiento en el coro. El más popular fue el obligatorio respeto del orden de prelación en los estalos, los altos reservados a las dignidades capitulares y miembros más antiguos del cabildo y los bajos a los más jóvenes y al clero menor de la catedral. El mismo orden que debía guardarse en la sala capitular o en las procesiones. Junto a éste, las faltas habituales a las horas, y su solución tolerando una figura singular, el doblero, que suplantaba al prebendado titular ausente que, de este modo, no perdía su porción coral por su ausencia. La única solución era minimizar de alguna manera las largas horas de la compleja liturgia. Estas estancias prolongadas en el interior del coro incluso llevaron a la creación de dichos populares, como “saberse las cosas de coro” o aprender cosas de memoria. Los canónigos memorizaban el Oficio gracias a la constante repetición de las estructuras y melodías litúrgicas. No sabemos si esta mnemotecnia involuntaria afectó a los que, por el contrario, utilizaban el coro para amodorrarse o charlar. Algunas de las quejas más comunes acerca del mal comportamiento de los canónigos era que dormitaban o tenían constantes conversaciones, hasta tal punto que algunos lo hacían de un lado a otro del coro o llegaban a intercambiar sus asientos en busca de una agradable charla junto a un amigo más oportuno.

La prohibición de conversaciones, entradas y salidas sin orden ni concierto u otras actividades fueron objetivo de las puniciones recopiladas en la legislación coral. En una creciente escalada, hallamos las faltas más llamativas o las que al menos hoy nos resultan más sorprendentes. Para sentarse en el coro se llegaron a usar ropas tan inapropiadas, que algunos canónigos se quejaron de aquéllos que portaban sombreros de dimensiones tan fenomenales como para molestar al ocupante del estalo vecino. Lo mismo ocurría con pieles, grandes mantos y otras vestimentas poco adecuadas y que serían finalmente sustituidas por la capa coral

reglamentaria y uniformadora. No sólo se prohibió la charla, también los insultos e injurias y, sobre todo, estar en posesión de armas cuando se entraba al coro. Básicamente porque, teniéndolas a mano, alguna de las discusiones que hubo en su interior podía acabar mal. Recordemos aquí el altercado entre el canónigo legionense Diego de León y el músico Jacobo de Milarte que, del coro a la canonjía, acabó en un proceso legal en el que el canónigo acusador perdió dándose la razón al músico, que no había atemorizado al prebendado ni en el coro ni en las calles de la ciudad, como aquél pretendía. El 27 de agosto de 1481, el canónigo denunciaba al músico-en ese momento cantor de la catedral-por

“cómo le avía amenazado en el coro e, después, cómo pasava armado por la canónica dos veces e más a fin de le injuriar (...) e que juraba a Dios de no cantar en la dicha iglesia si él quedase por cantor”.

Varios compañeros del cabildo testificaron en favor de su colega diciendo “que el dicho Jacobo es ombre muy escandaloso e soberbio e peligroso, e que una vez, dentro del coro, quiso dar con un puñal a otro”. También le atribuyeron haber azotado al mozo de un capitular, al no gustarle que fuera a buscar un escrito a su casa. Por último, y habida cuenta de que “avía fecho poco fruto en el enseñar los moços de coro, que apenas ay moço que sepa bien cantar”, el cabildo decidió expulsarle. No quedó ahí. El 5 de octubre, Milarte pidió ser readmitido como maestro de canto, siendo convocados los jueces que deberían estudiar el tema, aún bajo las quejas de algunos miembros del cabildo. Por fin, el 28 de noviembre el cantor Jacobo era readmitido “por quanto se averiguó que él fue injuriado y no injurió”².

En algún caso sí se permitió llevar armas hasta la catedral y depositarlas a la entrada del coro, como nos recuerda la documentación barcelonesa en un período dificultoso de la historia de la ciudad, que aconsejaba a los capitulares cruzar armados las calles entre sus casas y la iglesia, sobre todo en las horas litúrgicas más intempestivas³. Tampoco podía entrarse en el coro acompañado de criados, amigos y animales. En el último caso se trataba de aves y perros de presa. Así se estipuló en las estatutos redactados para el cabildo de la catedral de Calahorra en 1469, en los que se puntualizó que los perros no podrían ser llevados ni al coro ni al altar, asunto que también se extendía a gabilanes y halcones, prohibiéndose

² Raimundo Rodríguez, “Extracto de actas capitulares de la Catedral de León”, *Archivos Leoneses* XVI-32 (1962): 307-324, en particular, 312-314.

³ Sebastià Puig y Puig, *Episcopologio de la Sede barcinonense* (Barcelona: Biblioteca Balmes, 1929), 233.

muy especialmente rezar sosteniendo los pájaros en las manos. Tampoco se podía utilizar la barandilla del coro para atar a los animales que cualquier canónigo pudiera llevar hasta sus obligaciones corales, para recogerlos después a la salida de las mismas:

“...los señores del cabildo capitularmente ordenaron que de aquí adelante qualquier beneficiado o capellán que traiere perro alguno al choro de la yglesia que por cada vegada aya diez mrs e sy ministro lo traxere al altar aya de pena beynte mrs por cada begada e qualquier beneficiado o capellán que pusiere alçón o gauillán en las barandas del choro mientras dixeren las horas o rreçare con ellas teniéndolas en las manos, que aya diez mrs de pena por cada begada e que estas penas sean para la fábrica de la dicha yglesia...”⁴.

Estas generalizadas y habituales admoniciones y prohibiciones resultan insólitas a ojos contemporáneos. Tanto, que en 1976, José Sánchez Herrero llamó nuestra atención sobre la extravagancia de algunos de los puntos denunciados en las visitas episcopales de la catedral de Palencia, con los que se pretendió solucionar el problema de la ausencia coral, la tertulias durante los oficios, las continuas entradas y salidas del coro, las reuniones en las capillas de la catedral, etcétera⁵. El tema fue aún más detallado por Antonio Cabezas en las páginas que le dedicó al funcionamiento del coro de la catedral en el siglo XVI. De nuevo la ausencias, las charlas y la falta de atención, algún episodio de discusiones o las salidas al lavabo en el claustro, e incluso a fumar o resolver asuntos particulares durante las obligatorias horas de residencia coral, se convertían en tema habitual de crítica y sanción⁶. No es extraño que el iluminador del llamado salterio de Enrique VI⁷, al figurar el lateral de un coro catedralicio y en oposición a la figura del obispo lector que encabeza el registro de estalos altos de la sillería, representara el resto de los canónigos y clero en animadas conversaciones que, incluso y como delata la esquina del lateral del coro frontero-visible a la izquierda de la composición-, se extendían entre uno y otro lado del mismo, por encima del solitario facistol.

⁴ Eliseo Sáinz Ripa y Angel Ortega López, *Documentación calagurritana del siglo XV. Archivo catedral* (Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2004), 298, doc. 82.

⁵ José Sánchez Herrero, “Vida y costumbres de los componentes del Cabildo Catedral de Palencia a finales del siglo XV”, *Historia. Instituciones. Documentos* 3 (1976): 485-532.

⁶ Antonio Cabezas, *La vida en una catedral del Antiguo Régimen* (Palencia: Junta de Castilla y León, 1997), 29-41.

⁷ París, c. 1405-1410, British Library, Cotton MS Domitian A XVII, fol. 12v.

Pero no siempre fue así y el medio monástico es un buen ejemplo de lo contrario, al menos en lo que nos refiere al respecto la legislación de cada orden. La sillería de los monjes se organizaba en dos sectores dispuestos a norte y sur, que recibían el nombre de “coros” como estructuras litúrgicas independientes, y ordenadas alrededor de las figuras del abad y el prior a cada lado del mueble, sentados respectivamente en los primeros asientos situados hacia el altar. El abad presidía y a él se dirigían presbítero, ministros y comunidad cuando era necesario. La colocación en el coro estaba organizada al mínimo detalle, en función del cargo y rango jerárquico de cada monje en la comunidad. Al lado del abad y el prior se iban acomodando los restantes oficios en orden decreciente. Al igual que ocurría entre dignidades, canónigos y clero menor en una catedral, los novicios ocupaban los bancos o estalos bajos del coro, mientras los monjes se situaban en los altos. De igual manera, la jerarquía en la colocación comenzaba con los cargos más importantes y de mayor antigüedad situados en las sillas más cercanas al altar, descendiendo en grado según se alejaban de éste y el coro se proyectaba en la nave. Además, la disposición de monjes y novicios en sus estalos y bancos variaba en función del momento de la celebración. De esta ideal colocación y a partir de una auténtica coreografía coral, la sucesión de las Horas–Laudes, Prima, Tercia, etcétera–, y momentos de la celebración eucarística contemplaban cómo el orden de los monjes y novicios en los asientos, variaba tanto en sentido horizontal como vertical después de bajar a cantar al facistol, ir a comulgar, la aspersión de la comunidad o se regresaba de las procesiones⁸. Los monjes participaban activamente de los oficios y la relación entre un coro y otro era constante: desde el enfrentamiento durante los cantos, hasta las reglamentadas respuestas y miradas al presbiterio, inclinaciones, genuflexiones y postraciones en relación a lo que ocurría en el altar. Se trata de todo un lenguaje no verbal que afectaba al oficiante y sus ministros y a la comunidad. Así, la circulación por la iglesia y coro y la gestualidad litúrgica—mirar a una u otra parte, agarrarse el hábito, cubrirse con la cogulla, estar sentado, apoyado en la misericordia, arrodillado o postrado—fueron objeto de abundante legislación durante las Edades Media y Moderna.

⁸ Anselme Davril, “La liturgie monastique au XIIe siècle”, en *L'architecture gothique au service de la liturgie. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris), le jeudi 24 octobre 2002*, ed. Agnès Bos y Xavier Dectot (Turnhout: Brepols, 2003), 67-78.

Púlpitos, facistoles y topografía coral

De entre el mobiliario propio habitual en el coro, el atril o facistol en el que situar los libros de canto es una de las piezas ejemplares. Generalmente, contamos con dos, uno menor y otro mayor. El primero se ubicaba en la cabecera del coro, cercano a la zona de comunicación con el altar mayor o del tramo de crucero y podía destinarse a lecturas, algún solista o incluso al coro de voces menos educadas. El segundo, ubicado en el centro, era un mueble de grandes dimensiones que, ensamblado en madera o fundido en metal, estaba destinado a mostrar abiertos los libros de coro. Éstos eran piezas de gran formato generadas a partir de la necesidad de escribir en notación y letras grandes, solucionando la escasez lumínica del interior coral. El facistol podía tener una o varias caras, formando una pirámide o incluso en distintos registros de altura. También podía ser simple o a dos caras, realizado en madera, metal o incluso piedra, que podía disponerse sobre columnas, en un gran mueble que a su vez hiciera de armario o librería, en armazones de metal en tijera que permitían su traslado o atriles preparados para ser colocados sobre una mesa o en el mismo altar. Los ejemplos monumentales más antiguos, como el gran facistol de madera de Freudenstadt o los atriles de piedra del priorato de Wenlock (Victoria&Albert Museum) y las parroquias de Crowle y Norton en el Reino Unido, están datados en la segunda mitad del siglo XII⁹. De aquí y hasta tiempos modernos, como veíamos, los tipos y modelos son variables y sin constantes más allá del facistol mayor de coro, caracterizado por grandes dimensiones, o de los atriles de altar y de coro con un águila como soporte de los libros. En los restantes ejemplares, el problema es que no sabemos muy bien de dónde procedieron, pudiendo hallarnos ante atriles de altar para las lecturas, atriles de púlpito, de coro, atriles de sala capitular o, incluso, del refectorio.

El facistol mayor de coro y sus alrededores podían albergar una de las bibliotecas corales. Entonces se trataba de un mueble complejo-como el que hemos conservado en la Seo del Salvador de Zaragoza-, con una

⁹ Geoffrey L. Pearson, John E. Prentice y Alastair W. Pearson, “Three Romanesque Lecterns”, *The Antiquaries Journal* LXXXII (2002): 328-339. Otro tipo de atril en piedra es el abierto en el muro del norte del presbiterio de varias iglesias de Derbyshire, con destino a la lectura del Evangelio, cf. John Charles Cox, *Pulpits, Lecterns and Organs in English Churches* (Londres-Nueva York-Toronto-Melbourne-Bombay: Humphrey Milford-Oxford University Press, 1915), 178-181. Sobre Freudenstadt, Heribert Meurer, “Zum Freudenstaedter Leseputl, Hoiz technik, Fassung, und Funktion”, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlunger* 17 (1980): 41-84.

librería en los armarios de su parte baja, en el interior de su estructura piramidal o, de forma mucho más heterodoxa, amontonándolos a su alrededor, como todavía puede verse en antiguas fotografías del facistol mayor de la catedral de Toledo. Un tercer facistol era el que, sobre todo en contextos canónicos, se colocaba en alto en la tribuna del trascoro cuando esta existía. Su uso variaba entre lugar para las lecturas, cuando el trascoro era el lugar de recepción de los fieles, o por el contrario se destinaba a los cantores que ocupaban dicha tribuna proyectada hacia el interior del coro, como por ejemplo conservamos en la cantoría coral del trascoro de la catedral de Barcelona¹⁰. Este juego de atriles se completaba con los localizados en los púlpitos. En el resto de las catedrales y canónicas europeas, el trascoro servía como lugar de comunicación con los fieles y, a tal fin, se colocaban tribunas y púlpitos desde los que predicar, cantar o realizar lecturas. La fachada del trascoro de la canónica de Santa María de Serrabona y su tribuna superior tuvieron esta función¹¹. En el caso de muchas de las catedrales de la Península Ibérica, en las que el transepto terminó siendo el lugar de acogida de los fieles, los púlpitos pudieron situarse en los laterales de la embocadura del altar mayor hacia el crucero o, directamente, formando parte de la sillería, dispuestos en su cabecera. De nuevo en la catedral de Barcelona, las dos “tronas” que se elevaron a ambos lados de la estructura coral y encaradas hacia el transepto permitían escuchar las lecturas y predicaciones tanto a fieles como canónigos. Esta misma solución fue empleada en Mallorca en fechas algo más avanzadas, como tendremos ocasión de ver más adelante¹². En lugares en los que el coro se ubicó demasiado lejos del altar mayor y sus púlpitos, como en la catedral de Albarracín, la normativa capitular terminó

¹⁰ Sobre dicha pieza, Marià Carbonell i Buades, “Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”, *Locvs Amoenvs* 5 (2000-2001): 117-147, en particular, 124.

¹¹ Eduardo Carrero Santamaría, “Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales”, *Hortus Artium Medievalium* 14 (2008): 159-168.

¹² Los sacristanes barceloneses debían vestir los púlpitos y atriles del coro durante las festividades correspondientes con los palios indicados en los directorios litúrgicos, cf. Àngel Fàbrega i Grau, *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el Renaixement. Any 1580* (Barcelona: Arxiu Capitular, 1978), 54. Para Mallorca, Eduardo Carrero Santamaría, “Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral”, en *Reyes y mecenas*, coord. María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (Madrid: Sílex Ediciones, 2014), 171-199. Sobre el problema del transepto y el coro, Carrero, “Centro y periferia”, y “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (2009): 315-327.

instando a los canónigos a salir del coro y acercarse hasta el crucero, donde se habían dispuesto unos bancos alrededor del púlpito, donde podrían escuchar mejor las palabras del predicador¹³.

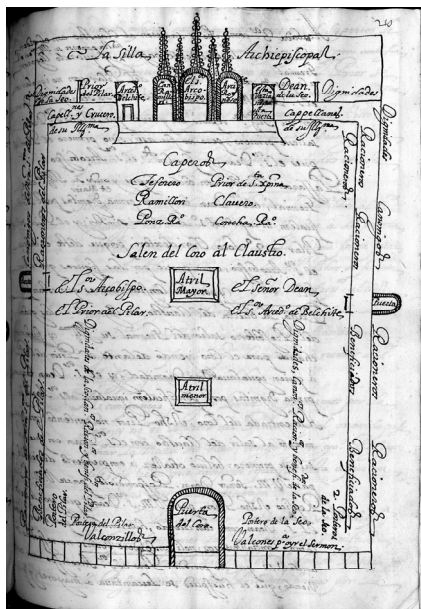


Fig. 1. Seo de Zaragoza, croquis del coro, Archivo capitular de Nuestra Señora del Pilar, Ms. De Rerum Ecclesiasticarum, Armario 2, caxón 6, ligamen 1, nº 18, © Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

Conservamos algunos planos y esquemas corales que muestran la complejidad del mobiliario interno del coro. En Zaragoza, las discusiones entre los cabildos de la Seo y el Pilar sobre el orden y la ubicación de uno y otro cuando realizaban festividades comunes motivaron que se fuera con especial cuidado a la hora de reglamentar cómo y cuándo se reunían. Así, las normas al respecto incluyeron un plano para organizar la estancia de ambas corporaciones cuando se reunían en la catedral (Fig. 1). Era un momento complicado del calendario litúrgico en el que el coro debía dar

¹³ Eduardo Carrero Santamaría, “Las catedrales de Segorbe y Albarracín. Huellas de la liturgia medieval, en *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coord. Eduardo Carrero Santamaría (Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 2014), 225-252.

cabida a los canónigos de ambas instituciones. Por tal razón, la superficie entre ambas filas de estalos se trazó repleta de asientos secundarios, allí colocados para la ocasión. Entre éstos se destacaron los dos facistolos para cantores y director, o para los dos coros enfrentados durante los cantos del Oficio. A su vez, en la reja de separación entre coro y transepto y a ambos lados de la puerta frontal, se indicó “Valconcillos y valcones para oyr el sermón”, en clara alusión a la vinculación entre el interior del coro y los púlpitos y atriles del altar mayor y sus alrededores.

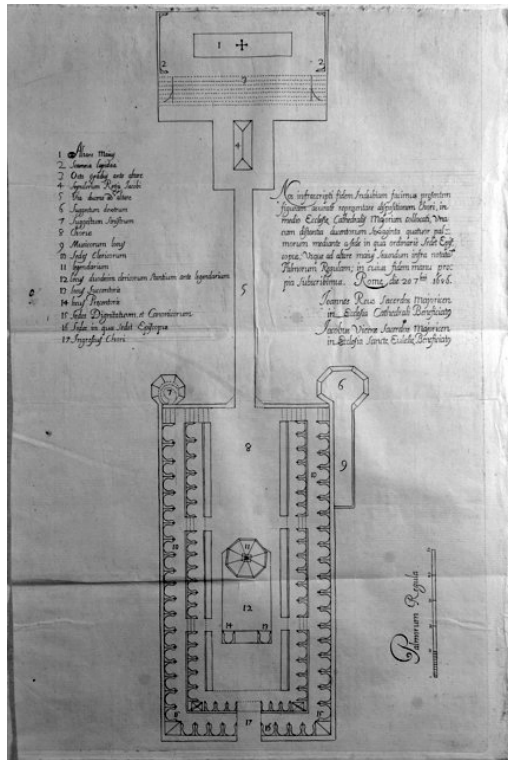


Fig. 2. Catedral de Mallorca, esquema de la planta del coro en 1685. © Arxiu Capitular de Mallorca.

En la catedral de Mallorca se realizó una planta del coro en 1686 (Fig. 2), con motivo de un estrambótico pleito entre cabildo y prelado debido a que el obispo se negaba a recorrer la distancia entre su estalo y el altar mayor para bendecir, decidiendo hacerlo desde su silla. Por esta razón se

representaron con especial cuidado todos los asientos y elementos del coro medieval, tristemente eliminado a comienzos del siglo XX, durante la intervención de Gaudí en la “Seu”. En primer lugar, vemos un único facistol apodado de “*Legendarium*”-número 11-, frente al cual y ahora carente de atril aparece localizado el “*chorus*”-número 8. En una plataforma-que debe corresponderse con el piso alto del trascoro-e indicada con el número 9, está el lugar reservado a los músicos. Detrás del facistol, dirigiendo la actividad musical, estaban los estalos del chantre-“14. *locus precentoris*”-y sochantre-“13. *locus succentoris*”-. Por fin, entre sus asientos y el atril se dibujó una plataforma donde, como reza la leyenda de la planta, se situaban doce clérigos ante el facistol, en referencia a los cantantes-“12. *locus duodecim clericorum stantium ante legendarium*”-. Por último, en la fachada del coro enfrentada con el altar mayor, dos púlpitos-“*suggestum dextrum*” y “*sinistrum*”-se proyectaban hacia el transepto litúrgico-en la catedral de Mallorca no hay transepto arquitectónico-, estableciendo la relación visual y auditiva entre altar mayor, fieles e interior del coro. Es decir, que hallamos una superficie perfectamente reglamentada en función del ritual litúrgico y musical: dos coros, el del facistol integrado por los cantantes educados y el frontero, dirigidos por chantre y sochantre que se sentaban a ambos lados del gran atril coral¹⁴.

Los atriles del coro

Uno de los lugares comunes sobre el funcionamiento del canto en el coro es que la posición del facistol en el mismo, sus dimensiones y el tamaño de los libros para los que estaba destinado respondían a que éstos debían ser leídos desde los estalos corales, donde se sentaban monjes o canónigos. Nada más lejos de la realidad. Lo cierto es que la lógica indica lo contrario. Por un lado, los libros no eran visibles desde todos los lados del coro. Por otro, la luz debía hacer muy dificultoso que, por muy grandes que fueran los libros y por muchos blandones que los iluminaran, una distancia media de unos cuatro metros para unos ojos generalmente sin correctores visuales harían difícilísima la lectura de sus textos y la entonación de sus notas. En tercer lugar, los facistoles y atriles de dos o más caras podían ser utilizados para ubicar las distintas voces en su lugar, esto significa que los distintos tonos se repartían a su alrededor. Además,

¹⁴ Sobre la intervención de Gaudí, no me resisto a citar la justamente crítica visión del tema de Emilio Sagristà, *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos* (Castellón de la Plana: Sociedad castellonense de cultura, 1962).

los estatutos corales y sobre todo las rúbricas de ordinarios y libros de costumbres son prolijos en las alusiones a la obligación de bajar al facistol para aquéllos responsables del canto. Es decir, que un selecto cuerpo de canónigos eran los que llevaban la voz cantante en el tema y los que desde sus asientos debían acercarse hasta el facistol y, ahora sí, a pesar de las dificultades lumínicas, cantar lo escrito y anotado en los libros de coro. Por fin, junto a los documentos, contamos con un nutrido número de representaciones iconográficas que avalan el asunto. Sobre todo las hallamos en miniatura, por ejemplo iluminando las capitales en códices musicales, pero también aparecen en distintas obras de gran formato, de entre las que recogeremos algunos ejemplos. El retablo de San Bernardo procedente de la iglesia del Temple de Mallorca tiene en una de sus escenas la imagen del Santo en éxtasis mientras, en un segundo plano, un grupo de monjes se afanan cantando frente al facistol. La representación del interior del coro de la iglesia de los franciscanos de Greccio realizada por Giotto en la basílica alta de Asís incluye un gran facistol. Sobre el libro, aparecen las velas que lo iluminaban, en tanto que los monjes cantores se sitúan a un lado y otro de la composición. En el *Tacuinum Sanitatis*, aparece una escena docente en la que dos niños de coro están aprendiendo a pie de facistol el “Gaudeamus omnes in Domino”. Una de las escenas más evocadoras del uso de un facistol por una comunidad religiosa quizás sea la representada en el Gradual de Monte Oliveto, en la que los monjes aparecen arrodillados frente al atril, en tanto que el sacerdote les asperge con el hisopo y un ministro sostiene el acetre. Por fin y en el contexto de una sillería coral, una de las misericordias de la catedral de Ciudad Rodrigo cuenta con la imagen de un grupo de cantores alrededor del facistol. En este caso se trata de una crítica de costumbres dado que si sus cuerpos asemejan odres, en el libro dispuesto sobre el atril pueden leerse las palabras “vino puro”¹⁵. Como vimos unas líneas atrás, al igual que braseros y otras piezas de ajuar, el facistol solía ser móvil. Así está representado en varios Pontificales donde alguna de las actividades a realizar por el obispo es acompañada por un grupo de cantores rodeados en torno al facistol. Así lo encontramos en la imagen de la dedicación de la iglesia en el Misal de la John Rothschild Collection, hoy en Manor House.

¹⁵ María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la Catedral de Ciudad Rodrigo”, en *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones* (Salamanca: Diputación de Salamanca-Diócesis de Ciudad Rodrigo y Cabildo de la S. I. Catedral de Ciudad Rodrigo-Caja Duero, 2006), 253-280. Para el Gradual de Monte Oliveto, Milva Bollati, *The Olivetan gradual. Its place in fifteenth-century Lombard manuscript illumination* (Londres: Sam Fogg-Paul Holberton Publishing, 2008).



Fig. 3. Anónimo palentino, la educación de Santa Clara, Museo Parmegianinno de Reggio. © Isidro Puig Sanchis.

En las comunidades femeninas el uso fue exactamente el mismo. Las clarisas miniadas en el salterio de Enrique VI aparecen sentadas en su coro, cada una sosteniendo su libro de canto particular. Santa Brígida y su comunidad florentina fueron miniadas cantando a pie de facistol en la Anunciación que ocupa la mitad superior del folio en el manuscrito atribuido a Lippo d'Andrea di Lippo hacia 1432¹⁶. Mientras, las monjas que adoctrinaban a Santa Clara y a su hermana en el anónimo palentino del Museo Parmegianinno de Reggio (Fig. 3), también lo hacen en el facistol y a dos coros, ante un ejemplar de doble cara¹⁷.

¹⁶ Colección de Dr. B. H. Breslauer, Nueva York, Morgan Library.

¹⁷ Agradezco a Alberto Velasco la información sobre esta tabla. Véase al respecto

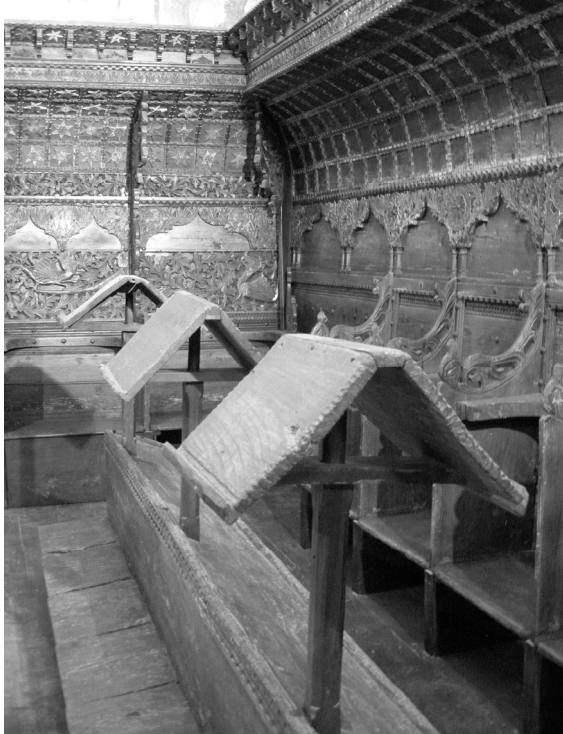


Fig. 4. Tempietto de Cividale, Friuli. Sillería coral y facistolos de dos caras. © Eduardo Carrero Santamaría.

Y es que, retomando el asunto de la supuesta lectura de los libros de facistol desde los estalos de coro, en realidad, muchas sillerías contaron con sus atriles propios, dispuestos en distintos lugares de su estructura y frente a los asientos. Éstos sí permitían seguir la música desde el coro, tal y como fue representando en el Misal de Joana de Ghistelles de la Británica¹⁸ y, sobre todo, como hemos conservado en varios ejemplos de entre los que me gustaría destacar muy especialmente la sillería de la capillita de Cividale de Friuli, un singular espacio de limitadísimas dimensiones, ocupado por un mueble lleno por completo de facistolos y atriles (Fig. 4). En el coro de la catedral de Toledo aún conservamos parte

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Dipinti de la Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani", I. I dipinti spagnoli* (Bologna: Grafis, 1988), 40-41.

¹⁸ British Library, Egerton MS 2125, fol. 117v.

de estos atriles particulares para los canónigos que permanecían en sus estalos, en París se documentan diez distribuidos entre la sillería alta y la baja, mientras en Barcelona había seis pertenecientes a la sillería, que recibían la misma decoración que los ubicados en el centro del coro y en los púlpitos¹⁹. La duplicidad de estos facistoles o las dobles caras de atriles respondían a varias funciones. Por un lado, a la necesidad de crear un universo sonoro complejo, con un diálogo que se iba respondiendo a través del célebre tropo o de estructuras literario-musicales más complejas. Por otro, que pudieran obedecer al “alternatim” entre monodía y polifonía, es decir, al cambio de registro musical que hacía útil la existencia de varios libros de coro, que permitieran seguir la partitura a intérpretes que se sucedían en el canto que alternaba el canto de órgano y el canto llano. Un lado y otro del atril o las cuatro caras de algunos facistoles sirvieron también para colocar libros de canto que sólo recogían algunas de las voces de obras polifónicas, obligando a los cantores a ocupar uno u otro lado del soporte en función de su partitura y sin conocer cuál era la secuencia interpretada por el músico del lado opuesto. Y es que no olvidemos que la superficie entre coros no sólo acogía a los cantores y su facistol, también albergó a los músicos. Nos resulta muy dificultoso imaginarnos un abigarrado espacio en el que, acompañando al canto, se daban cita más instrumentos que el órgano portátil, el positivo de coro o el realejo, anteriores a los grandes órganos del siglo XV en adelante. Las normativas sobre el uso y, fundamentalmente, las prohibiciones sobre el uso de instrumentos que no fueran el órgano se suceden hasta la Edad Moderna. En cualquier caso, cuando un autor del círculo de Hans Burgkmair pintó sus alegorías de las músicas profana y sacra (Ecouen, Musée national de la Renaissance), si en la primera situó a los músicos alrededor de un clave, en la segunda aparecen todos cantando y sosteniendo sus instrumentos alrededor de un facistol, con seguridad en el interior de un coro.

En ocasiones, los juegos entre los dos coros-ya fueran los dos lados de la sillería como la relación entre ésta y el altar mayor-en movimiento e interpretación musical de la liturgia también se extendían a tribunas. El famoso texto de Angilberto para la abadía de Saint-Riquier describe cómo durante momentos puntuales del año litúrgico como las festividades de Navidad y Semana Santa, la comunidad se dividía en dos grupos integrados por cien monjes y treinta y cuatro niños que se situaban respectivamente en el contraábside y en la capilla mayor para conseguir un

¹⁹ Fábrega, *La vida cotidiana*, 54. Sobre la distribución interna del coro de París, Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 98-101.

diálogo espacial entre las respuestas cantadas entre una y otra zona. Los testimonios de actividades semejantes se suceden. Los espacios en pisos altos sobre el transepto e incluso las tribunas podían ser ocupadas por coros, ya fuera uno solo, ya varios situados estratégicamente. Así podríamos imaginarlo en el singular corredor que recorre en altura el transepto de la Seo de Urgel o se propone para espacios elevado en la iglesia gerundense de Sant Pere de Galligants²⁰. Por otro lado, la ilustración de los oficios en un Libro de Horas francés de la segunda mitad del siglo XV, hoy conservado en Nueva York²¹, sitúa a los cantores en un espacio elevado, posiblemente una suerte de capilla en el transepto, como las que citábamos.

En la catedral de Bayeux, en pleno siglo XIII y durante la llamada ceremonia del Bâton, ocho cantores se distribuían entre los cuatro puntos cardinales del edificio –dos en la tribuna de la fachada occidental, dos en una tribuna sobre el altar mayor y los cuatro restantes repartidos entre los brazos norte y sur del transepto. El libro de costumbres de la catedral de Estrasburgo en 1364 recogía cómo para la procesión de Pascua los cantores elegidos de entre los lados del coro del prior y del deán eran enviados a las tribunas de San Andrés y San Juan, en donde sus voces se alternarían con las del coro principal²².

En todos los casos se trata de usos circunstanciales de las tribunas, que no pueden generalizarse a todas las iglesias, habida cuenta de que ceremonias parecidas también implicaban otras zonas del edificio que no tenían por qué ser tribunas ni zonas altas. La división y colocación de coros podía afectar a las puertas, el altar mayor, incluso entablar una relación acústica entre el interior y el exterior de la iglesia por ejemplo, desde el claustro o desde las fachadas o las murallas cercanas en donde sabemos al comienzo de la Semana Santa y durante el Domingo de Ramos, el regreso a la iglesia desde el lugar en donde se bendecían los ramos y se pronunciaba el sermón era acompañado por los cantos de los niños de coro, que se colocaban en lo alto de murallas e iglesias, recreando la ciudad de Jerusalén. Las noticias indicadas siempre se refieren a las festividades de Navidad y Pascua, es decir, los puntos álgidos de la celebración litúrgica anual.

²⁰ Gerardo Boto Varela, “Articulación de los espacios culturales en Sant Pere de Galligants: indagación acerca de una arquitectura con nexos sonoros”, *Lambard: Estudis d'art medieval* 19 (2006-2007): 11-38.

²¹ The Morgan Library & Museum, Ms. M 64, f. 91r.

²² Pierre Héliot, “L'emplacement des choristes et les tribunes dans les églises du Moyen Âge”, *Revue de musicologie* 52-1 (1966): 7-20.

Música pintada, atriles en los muros

Por el mismo camino nos dirige un testimonio precioso, los restos de neumas del siglo IX pintados sobre el muro en el lado norte del primer piso del “Westwerk” de la abacial de Corvey, que demuestran por tanto que allí y de forma habitual debía colocarse un coro de cantores (Fig. 5). El asunto también se documenta en Centula, en esta ocasión en los “ambulatoria” de la anteiglesia del Salvador²³. Pierre Héliot vinculó ambos hechos con las noticias de policoralidad en el siglo XVI, en las que se explica una distribución de cantores en el mismo monasterio divididos entre el “supremus chorus” sito en el propio coro monástico, el infantil “angelicus chorus” situado en las torres y el “infimus chorus” que localizaba en la cripta bajo la capilla mayor. La cuestión no es tan fácil, ya que efectivamente tanto el “Westwerk” de Corvey como el deambulatorio de Centula bien pudieron ser un punto de colocación de un coro e, incluso, que fuera efectiva la policoralidad entre varios grupos de cantores, pero no olvidemos que también pudieron ser lugares de importancia en la liturgia estacional. De este modo, las procesiones de la institución allí debieron realizar sus paradas, momento en el que se entonaba un canto concreto y a tal fin se decidiera desplegar una partitura musical sobre sus muros de una pieza determinada y específica. Un claro método mnemotécnico para los cantores y toda la comunidad religiosa.

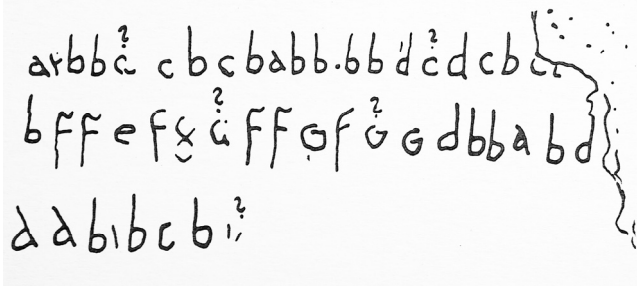


Fig. 5. Abadía de Corvey. Restos de neumas en el piso alto Westwerk, publicado por Carol Heitz.

De fechas mucho más tardías, del siglo XV, contamos con la fascinante evidencia de las pinturas del coro de la basílica de Saint-Quentin dans l’Aisne. Al arder la sillería barroca en 1917, en la zona alta de los cierres de coro salieron a la luz pinturas, representando pentagramas con notación

²³ Carol Heitz, *L’architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions* (Paris: Picard, 1980), 56 y 153.

musical y sus correspondientes textos, que se repiten a ambos lados de los cierres de piedra en los que apoyó la sillería (Fig. 6). Siguiendo el trabajo de Félix Raugel y las precisiones al respecto de Frédéric Billiet, se trata de un conjunto de cuatro antifonas: la primera para Navidad—asociada además a los restos pictóricos de una Natividad—, la *Regina coeli laetare* del tiempo pascual, la prosa de origen papal *Ave Verum Corpus Matum de Maria Virgine*, dedicada al Santísimo Sacramento y, por fin, el cuarto texto es de la tercera antifona de las vísperas de la Natividad de la Virgen, celebrada el 8 de septiembre. Un buen repertorio de textos de diferentes momentos del año litúrgico. Como argumentábamos para Centula y Corvey, nos encontramos con un patente recurso mnemotécnico en una época en la que la memoria era el mejor instrumento de un intérprete. Se trató de trasladar el cantoral a los muros, sin la necesidad de bajar desde el estalo al facistol. Indiquemos que no fue un caso único, repitiéndose en sillerías de coro como la de la cartuja de Villafranche de Rouergue, con la notación de un *Adoremus* y de un *In mano tua*, y en la de la catedral de Burgos, con una escena de ministriles en taracea en la que la partitura refleja un fragmento de una fuga a dúo²⁴. La diferencia es que, en Burgos, la partitura es de difícil visualización, nada que ver por tanto con el cantoral murario de Saint-Quentin. Si podría tenerlo el fragmento de la danza de la muerte, el *Ad mortem festinamus* del Llibre Vermell de Montserrat, que acompaña en notación cuadrada los frescos de la sala capitular de Sant Francesc de Morella, representando precisamente la misma danza y con el verso traducido al catalán: *Morir frares nos convé, mas no sabem la hora*²⁵. El que se pintaran la escena, las cartelas y la notación que la acompañan en una sala capitular donde podía hacerse la ceremonia *de profundis*, dedicada al culto funerario de la comunidad, parece poner de relieve su efectivo uso quizás para ser entonada durante la exposición y velado en la misma sala del cadáver del monje fallecido. En

²⁴ Félix Raugel, “Peintures murales de musique liturgique découvertes à la basilique de Saint-Quentin”, *Le revue musicale* 5 (1925): 230-234 y Frédéric Billiet, “Témoignages insolites de la vie musicale dans les stalles au XVIe siècle”, en *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber* (Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 1997), 47-56, en particular, 50-52, y Frédéric Billiet, “Un mobilier pour le chant: la vie musicale dans les stalles de la cathédrale d’Amiens”, en *Actes du colloque de l’Université d’Amiens et de Rouen* (Amiens: Encrage, 2002), 21-36. La identificación del fragmento musical de la catedral de Burgos es de Pepe Rey, “Sobre la música renacentista para ministriles”, *Revista de Musicología* II-2 (1979): 348-350.

²⁵ Maricarmen Gómez, *La música medieval en España* (Kassel: Reichenberger, 2001), 270.

la parroquia de Santa María y Santa Elena de Ranworth en Norfolk, se preserva un facistol doble que originalmente se ubicó sobre la galería del cierre de coro de madera, en el lugar desde el que entre uno y dos cantores acostumbraban a leer la Pasión²⁶. En uno de los lados y sobre el plano inclinado del atril, el facistol de Ranworth tiene un tablero vertical pintado

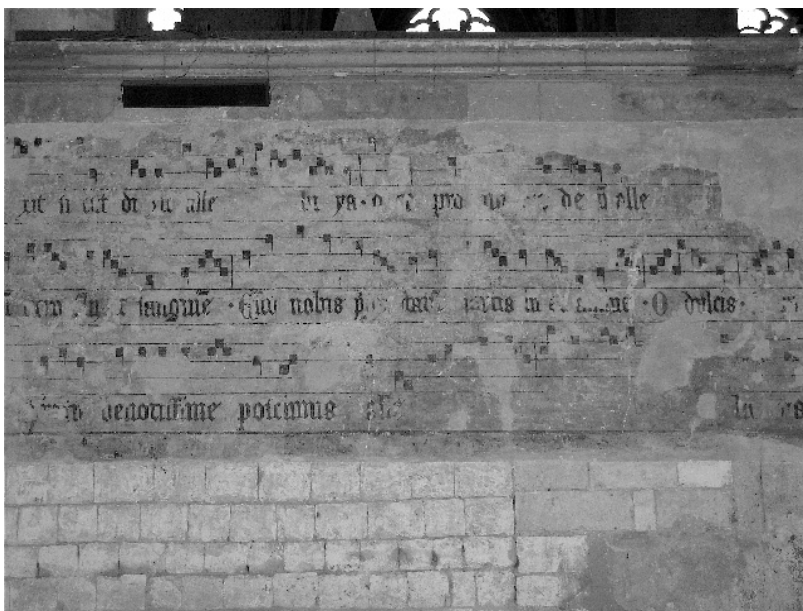


Fig. 6. Basilica de Saint-Quentin dans l'Aisne. Restos de epígrafes musicales en el coro. © Eduardo Carrero Santamaría.

en cuyo centro se escribió la partitura del *Gloria tibi Domine*, cantado en nona durante los Oficios de la Virgen²⁷. Doris Jones-Baker ha señalado el importante número de epigrafía musical que, del siglo XIV en adelante, se conserva en los edificios religiosos de Inglaterra²⁸. El pilar de la catedral

²⁶ Cox, *Pulpits*, 187.

²⁷ *Gloria tibi Domine, / qui natus es de virgine, / cum patre, et sancto spiritu, / in sempiterna saecula. Amen.*

²⁸ Doris Jones-Baker, "The graffiti of England's medieval churches and cathedrals", *Churchscape* 6 (1987): 7-18, y el catálogo de Violet Pritchard, en el que se recogen las dos pizarras que, procedentes del palacio del deán de la catedral de Wells en Mudgley, tienen inscritos fragmentos pautados de un Kyrie, cf. Violet

de Norwich o la casa del deán del conjunto catedralicio de Durham son una buena muestra de fragmentos musicales caligrafiados en los muros y de cuya intención nos informa la calidad de su factura²⁹. Las líneas del pentagrama, perfectamente trazadas a regla, revelan que se trataba de escritos con una intención más o menos perdurable y en absoluto perpetradas a espaldas de la autoridad. La bibliografía al uso insiste en la posibilidad de que ilustraran los lugares de la catedral o la iglesia en los que se impartían las clases de canto o que, incluso, se tratara de recordatorios para rememorar los fragmentos musicales cantados. Me gustaría destacar aquí que los epígrafes con este fin no eran exclusivamente musicales, también el texto hacía esta función. Así, en Las Huelgas de Burgos, el locutorio y el pasadizo de comunicación con la enfermería en las Claustrillas fueron decorados con yeserías hispanomusulmanas en las que una gran cartela recorre el arranque de las bóvedas con el texto de la Salve y otros fragmentos relacionados con el cuidado a los enfermos, aludiendo claramente a las procesiones marianas que cruzaban los claustros monásticos. En la puerta de comunicación entre el claustro y la iglesia de la abadía de Veruela, unas deterioradas escenas de pintura mural datables entre los siglos XIV y XV acompañan a la inscripción “MISERERE MEI DEUS SECUNDUM MAGNAM MISERICORDIAM TUAM” que se despliega alrededor de la rosca del arco. Se trata del primer verso del Salmo 51, en clara alusión a la procesión de los salmos penitenciales—Sal. 6, 32, 38, 51, 102, 130, y 143—que tenía lugar en el claustro, arrancando precisamente del ángulo de comunicación entre la panda capitular y la iglesia³⁰.

Un último ejemplo en el que epigrafía musical y liturgia van de la mano lo hallamos en la partitura de canto llano descubierta bajo los yesos barrocos de la ermita de Nuestra Señora del Pueyo en Villamayor, Zaragoza. Se trata de unas galerías cubiertas alrededor de la iglesia que responden a un viejo pórtico muy alterado en las obras acometidas en la

Pritchard, *English Medieval Graffiti* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 170-171. También Juliet Flemming, “Wounded Walls: Graffiti, Grammarology and the Age of Shakespeare”, *Criticism* XXXIX-1 (1997): 1-30, y *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England* (Londres: Reaktion Books, 2001).

²⁹ Sobre el segundo, C. Pamela Graves y Lynda Rollason, “The Monastery of Durham and the Wider World: Medieval Graffiti in the Prior’s Chapel”, *Northern History* L-2 (2013): 186-215.

³⁰ Eduardo Carrero Santamaría, “Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Cister. La ordenación de un ‘ambiente estructurado’”, en *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. I (Ourense: Ediciones Montecasino, 2006), 503-565.

iglesia en 1728³¹. La fábrica barroca está enmascarando una estructura tardogótica, como ponen de manifiesto las ménsulas, puertas y restos de epigrafía en yeso. En uno de sus lados, junto a la puerta de entrada a la iglesia, aparecieron los restos musicales realizados con caracteres que remiten a los siglos XV y XVI y, por tanto, coincidentes en el tiempo con los fragmentos de fábrica original (Fig. 7). La partitura y el texto responden a la Salve y nos están dando una información básica sobre el uso de este pórtico y es el de su utilización litúrgica, que no es otra que las procesiones marianas que incluían en rezo de la Salve a la llegada a la iglesia.

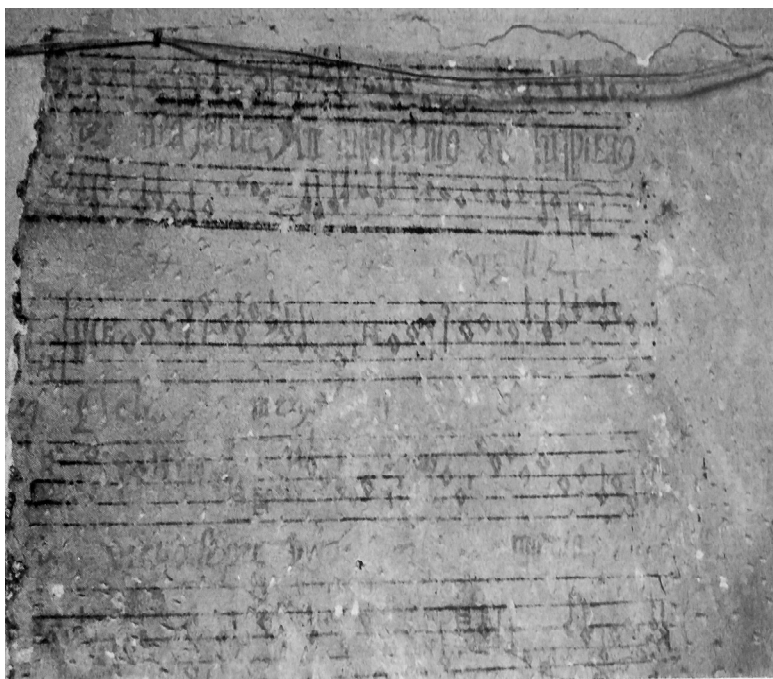


Fig. 7. Nuestra Señora del Pueyo, Villamayor. Atrio. Pinturas con la notación de la Salve. © Eduardo Carrero Santamaría.

³¹ Dio noticia del hallazgo Pedro Calahorra, “Un singular facistol para la música de canto de órgano. La pared del claustro interno de la ermita de Nuestra Señora del Pueyo de Villamayor (Zaragoza)”, *Nassarre* VI-2 (1991): 191-198.

Conclusiones

Para terminar, recojamos algunos puntos clave. Por un lado, el espacio coral era un lugar de una notable pluralidad organizativa en la que, de cara a la celebración de los oficios, debía conducirse una comunidad religiosa rodeada de todo lo necesario para el rezo de las horas. A tal fin, el coro fue dotado de la sillería, un mueble litúrgico complejo, habitualmente ordenado en dos registros superpuestos de estalos, gobernados en cada uno de sus lados por el asiento principal, perteneciente a una de las dignidades u oficios del colegio de canónigos o monjes. El interior del coro, además, tuvo que ser regido por diferentes normativas-los estatutos corales-que ponían de manifiesto las dificultades de la convivencia en su interior y, en ocasiones, la relajación de costumbres del clero. Pero por encima de lo más o menos anecdótico de este asunto, la sillería de coro es muestra de un esencial dinamismo funcional, para el que sus ocupantes compilaron un rico lenguaje gestual vinculado al rito litúrgico. Parte de este léxico fue la costumbre de bajar a cantar al facistol y/o atril, en donde se colocaban los libros de música, que recogían los himnos correspondientes. La estructura coral también se distribuyó en altura, con las tribunas del trascoro que pudieron indistintamente funcionar como elemento de comunicación con los fieles a través de púlpitos elevados o lugar donde ubicar la cantoría. En este sentido cabe destacar la doble y posible situación de los púlpitos ya fuera en el trascoro occidental o en el transepto, en la superficie entre la fachada Este del coro y el altar mayor. Junto a la profusión de atriles en el área acotada por el propio coro, la via sacra y el altar mayor, la influencia del canto litúrgico también se dejó sentir en la organización del resto del edificio con la instalación y pintura de facistoles parietales dedicados a momentos y estaciones puntuales. Así y desde la Alta Edad Media, contamos con notables casos de partituras pintadas en los muros, claro reflejo de cuando la procesión paraba, dirigiendo la vista a las paredes en las que notación musical o epígrafes se habían inscrito recordando a los miembros de la comitiva la obra concreta a interpretar.

THE STONE CHOIR STALLS OF THE MEDIEVAL SAN PIETRO CATHEDRAL IN TUSCANIA/LAZIO*

ALMUTH KLEIN



Fig. 1. Choir of San Pietro, Tuscania seen from northwest, after 1093. © A. Klein.

Like choir furnishings from the end of the 11th century in general, choir stalls from this period have survived only in extremely rare cases and can hardly be reconstructed on the basis of newer furnishings of church interiors. For this reason the choir benches in the medieval cathedral of Tuscania in northern Latium represent a true exception. They can contribute to the discussion of essential questions about the creation and early historical development of choir stalls¹.

* Translated by David Sanchez

¹ These observations are drawn primarily from my dissertation on the function of

The former cathedral of San Pietro is located on a hill east of Tuscania, separated from the city's mount by the broad valley of the small river Marta (Fig. 1). In the 12th and 13th centuries the episcopal palace and extensive fortifications were erected east and south-east of the imposing basilica, visible today as prominent ruins, over the remains of an antique, possibly Etruscan, construction².

It can be assumed that the existing church from the 11th century had a predecessor building, as the diocese had existed since the 6th century³. Yet in spite of several excavations conducted in the nave and crypt it has not been possible to identify a Paleochristian or early medieval building⁴.

Italian crypts of the 11th and 12th centuries (Almuth Klein, "Heiligenverehrung und Heiligensprechung in den Krypten des 11. Jahrhunderts am Beispiel Italien" (PhD diss., Universität Basel 2009), 211-215.

² Jost Kraft, "Die Krypta in Latium", (PhD diss., Universität München, 1978), 70-75. Piero Alfredo Gianfrotta and Tomothy W. Potter, "Scavi sul colle S. Pietro. Una prima lettura", *Archeologia medievale* 7 (1980): 437-456. David Andrews, "Gli scavi a Tuscania (1973)", *Archeologia medievale* 2 (1975): 352-359. David Andrews et al., "Excavation and survey at Tuscania, 1972. A preliminary report", *Papers of the British School at Rome* 40 (1973): 197-238.

³ According to Kraft, the church was erected over an Etruscan temple. The first known reference to Tuscania as a diocese is from 596. Since Rivoira (1908) the mention of a certain "Rodpertus" in a source dated to 739 led to the conclusion that Rodpertus was the founder of the existing church. It was Thümmeler (1938) who first corrected the date of construction to the end of the 11th century. The church served as the cathedral of Tuscania, but lost its title of co-cathedral in the 16th century, first to Santa Maria della Rosa and then to San Giacomo. The extensive damage to the building's interior was due to a long period of neglect; in the 18th century the roof collapsed, so that the interior was long exposed to the elements. Giuseppe di Lorenzo, *Antichi monumenti di religione cristiana in Toscanella* (Rocca S. Casciano: Stabilimento tip. Cappelli, 1883), 10. Secondiano Campanari, *Tuscania e i suoi monumenti*, vol. 1 (Montefiascone: Sartini, 1856), 329-344. Giovanni T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr' Alpe* (Milano: Ulrico Hoepli, 1908), 143. Hans Thümmeler, "Die Kirche S. Pietro in Tuscania", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2 (1938): 275. Bruno Maria Apollonj Ghetti, "Antica Architettura nella Tuscia", *Fede e Arte* 7 (1959): 306-309. Kraft, "Die Krypta in Latium", 71-74. Mario Moretti, *Chiese di Tuscania* (Novara: Istituto geografico De Agostini, 1983). Enrico Parlato, *Rome et Latium Roman* (Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1992), 157.

⁴ The remains of saints Secondianus, Marcellianus, and Verianus were probably interred in a church in Tuscania as early as the 7th century. They were martyred around the middle of the third century under Decius and beheaded at Coloniacum on the Via Aurelia. Their relics have been preserved since the middle of the 17th century in the parish church of San Lorenzo in Tuscania: "Ibidem ergo depositi sub



Fig. 2. Choir of San Pietro with the main altar and its ciborium, from Raspi Serra, 1971.

There is also no definitive written evidence for the Romanesque San Pietro structure, as archival documents are completely lacking. Construction was probably begun in the last decades of the 11th century, as can be deduced from the inscription carved in the ciborium over the main altar (Fig. 2): + EGO PETRUS PRESBYTER HOC OPUS FIERI IUSSIT + // + ANNO AB INCARN[ATI]ON[E DOMINI] MILLESIMO NONA[GJESIMO III + // [+ R]ICHARDUS [P]RESUL TUSCANUS, CENT<UM>CELLICUS ADQ(UE) BLEBANUS

altare Martyres fuere tam effuso civium gaudio, munificentia tam proluxa, ut sacellum humile in magnificam brevi basilicam; Martyrum vero receptaculum angustum in amplissimum verterint hypogæum; & utrique demum antistitum suorum sedem affixerint [...]; quæ causa multis abhinc annis fuerit ex ea transferendi sacras Martyrum exuvias intra muros ad parochialem ecclesiam S. Laurentii; ubi nunc in proprio sacello singulorum crania cum suis quæque ossibus in tres arculas cameratas distributa servantur. [...].” “De SS. Secundiano, Marcelliano, et Veriano Martyribus in Tuscia”, Acta Auctore Anonymo, Acta SS. 9. (August II): 402-404.

+ // + SIT RICHARDUS [PARA]DISI SEDE PARATUS. AMEN + // + PETRUS P(RES)B(ITE)R BLEDAN(US) + // + RAINERIUS P(RES)B(ITE)R URBIVETAN(US) +⁵. The Richardus, Petrus, and Rainerius mentioned in this inscription were leading clerics in the diocese⁶. Richardus held the office of bishop from at least 1086 on⁷. It can therefore be safely assumed that the new church, oriented towards the west, was built during his tenure⁸. Most probably the choir and a large part of the nave were completed before 1100. Only the last two eastern bays and the richly ornamented east façade were executed in the 13th century⁹. This late date for the completion of construction was presumably caused by the translocation of the see from Tuscania to Viterbo in 1192¹⁰.

San Pietro is a three-nave basilica with a short transept (Fig. 3). Underneath the choir there is a broad hall crypt, originally housing the relics of the Roman martyrs Secondianus, Marcellianus, and Verianus¹¹. The reliquary sepulchre embedded in the floor of stone slabs, which belongs to the original furnishings of the church, is located in a vertical axis directly beneath the main altar, thus creating a potent spatial connection between the crypt and choir and in this manner linking the crypt with the choir¹². At the beginning of the 17th century the relics were moved from the former cathedral to the church of San Lorenzo, located within the city walls of Tuscania¹³. Not only the flooring of San Pietro's

⁵ The date of the ciborium itself has been put in doubt by Joselita Raspi Serra, who regards it as a copy from the 18th century. Joselita Raspi Serra, *Tuscania. Cultura ed Espressione Artistica di un Centro Medievale* (Roma/Torino: Banco di Santo Spirito, 1971). Enrico Parlato and Serena Romano, *Roma e Lazio. Il romanico* (Milano: Jaca book, 2001), 179-194.

⁶ Elisa Pallottini, "La produzione epigrafica di Tuscania in età medievale (secc. VI-XII): cronologia, tipologia, contesto", *Da Salumbrona a Tuscania. Trenta secoli di storia. Atti del II Convegno di Studi sulla Storia di Tuscania* (Tuscania: Penne & Papiri, 2011), 101-122, esp. 109.

⁷ Giuseppe Giontella, *Le Pergamene dell'archivio capitolare di Tuscania* (Roma: Vecchiarelli, 1998), 1-5.

⁸ Federico Marazzi, "Tuscania", *Lexikon des Mittelalters*, vol. 8 (München: dtv, 1997), 1121-1122.

⁹ Thümmeler, "Die Kirche...", 275.

¹⁰ Parlato, *Roma e Lazio*, 157.

¹¹ See note 4.

¹² In the crypt itself there is no altar above the sepulchre. The altar was instead located in a niche to the rear of the crypt and thus in a vertical axis under the chancel screen. Klein, "Heiligenverehrung...", 33, 211-215.

¹³ Acta SS., Aug. II, Dies 9 (note 4), S. 405: "Docemur in iis 1, basilicam S. Petri, temporis, ut aiunt, & bellorum injuria contractis ea parte mœnibus, ex cathedrali tandem & urbana collegiatam esse factam ac suburbanam; quæ causa multis abhinc

crypt dating from the original construction phase, but also the marble floor in *opus sectile* technique of the nave, as well as in the choir, belong to the furnishings installed after construction was first completed and can be dated to the first half of the 12th century¹⁴.

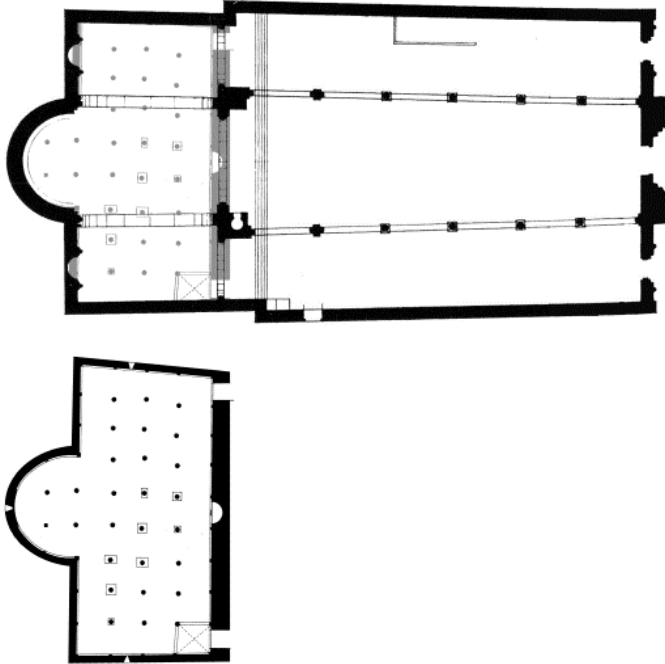


Fig. 3. Groundplan of San Pietro and its crypta, from Klein 2011

The central element of the liturgical furnishings in San Pietro is the

annis fuerit ex ea transferendi sacras Martyrum exuvias intra muros ad parochialem ecclesiam S. Laurentii; ubi nunc in proprio sacello singulorum crania cum suis quæque ossibus in tres arculas cameratas distributa serventur.” Maria Rosita Tonicchi, “De Ss. Secundiano, Marcelliano et Veriano, martyribus in Tuscia. Traduzione dal latino del Commentarius Praevius degli Acta Sanctorum”, in *Da Salubrona a Tuscania*, 89-100.

¹⁴ Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050-1300*, A-F, Corpus Cosmatorum, vol. II (Stuttgart: Steiner, 2002), 398-404 (S. Crisogono).

main altar with the aforementioned ciborium¹⁵. West of it the semi-circle of the apse contains a *subsellia* with the cathedra at its apex (Fig. 4). A framed niche set in the wall above the cathedra possibly served as a compartment for liturgical utensils or for housing relics¹⁶.



Fig. 4. Apse of San Pietro with cathedra and the niche above. © A. Klein

The choir extends over the entire transept, which is raised several steps above the floor level of the nave and separated from it by a chancel screen (Fig. 5). This relatively low barrier was made out of stone slabs from the 8th century decorated with braided interlacing. It has two openings for the aisles and one for the nave (Fig. 6).

¹⁵ It is not known to whom the altars are dedicated in San Pietro. Kraft, "Die Kripta in Latium", 74.

¹⁶ It should be noted in this context that under the cathedra there is also a compartment for relics inserted in the floor of the crypt. What significance this might have for the cathedra and whether this represents an exception in Tuscania has, as far as I can ascertain, not been determined. Klein, "Heiligenverehrung...", 16, 33, 211-215.



Fig. 5. Nave of San Pietro. © A. Klein



Fig. 6. Screen in the northern aisle, from Raspi Serra, 1971.



Fig. 7. Screen and choir benches seen from northwest, from Raspi Serra, 1971.

The middle opening is flanked on the right by a small altar and on the left by an ambo or pulpit. The pulpit is accessible from the west when one steps over the eastern section of the choir bench running behind the chancel screen (Fig. 7). The unusual “entrance” to the pulpit could be an indication that during the liturgical celebration only the two benches on the north and south sides of the choirs were normally used as seating for the cathedral canons. The northern and southern choir benches similarly have a backrest made of large stone slabs, whose external surfaces,

however, are only partially decorated with interlacing. The length of each of these benches corresponds to approximately two thirds of the choir's depth, leaving a wide passage west of the choir benches leading to the side choirs.

In contrast to the murals destroyed for the most part by the earthquake of 1971, and to the sculpture of the elaborate east façade extensively restored after that earthquake, the architecture and liturgical furnishings of San Pietro have received little attention from scholars¹⁷. Hans Thümmeler's two articles from 1938 and 1939 on the architecture of the former cathedral stand out in this context¹⁸. Charles Rohault de Fleury correctly regarded the choir benches in 1883 as having belonged to the original furnishings of the church, but mistakenly dated the church to the 9th century¹⁹. In contrast, Rudolf Kautzsch in 1939 believed the choir benches were from a later date²⁰. Hans Thümmeler argued that a precise date could not be determined, since "*solche versetzbaren Stücke immer wieder verwandt wurden*" [such movable pieces were constantly re-used]²¹. In the more recent scholarly literature on San Pietro, Joselita Raspi Serra has

¹⁷ Concerning the frescoes in the main apse: Cristian-Adolf Isermeyer, "Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2 (1938): 290-310. Stefanie Waldvogel, "The Ascension at San Pietro in Tuscania: an Apse Painting as Reflection of the Reform Movement and Expression of Episcopal Self-Confidence", in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting: Essays in Honour of Otto Demus*, ed. by Thomas E. A. Dale (London: Pindar Press, 2004), 203-229. Concerning the frescoes in the crypt: Edward B. Garrison, "A Lucchese Passionary of about 1125", *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting* 1 (1954): 115-125. Concerning the façade: Karl Noehles, "Die Fassade von S. Pietro in Tuscania. Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10 (1961/62): 13-72. Renate Schumacher-Wolfgang, "Zur Ikonologie einer hochmittelalterlichen Fassade: S. Pietro", *Das Münster* 50 (1997): 35-47. Enrico Bassan, *Itinerari Cosmateschi: Lazo e dintorni* (Roma: Libreria dello Stato/Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006), 30-34 (without dating of the floor).

¹⁸ Hans Thümmeler, "Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939): 141-226. Hans Thümmeler, "Die Kirche S. Pietro in Tuscania", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2 (1939): 263-288.

¹⁹ Charles Rohault de Fleury, *La Messe: Etudes archéologiques sur ses monuments* (Paris: Morel, 1883-1889), vol. 2: Ciboria, retables, tabernacles, confession, chaires (1883), 134; vol. 3: Ambons, chancels, jubés, sacristies (1883), 95.

²⁰ Rudolf Kautzsch, "Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939): 1-73.

²¹ Thümmeler, "Die Kirche..." , 278.

argued that the stone slabs were made in the 8th or 9th century²². And finally Andrea Schiappelli presented a detailed study on the utilisation of antique and early medieval spoils in the 11th century church²³. On the basis of these studies, in particular the last two mentioned, there should be no doubt today that all of the liturgical furnishings of the choir belonged to the original furnishings of the Romanesque church and were probably created at the end of the 11th or beginning of the 12th century, employing Carolingian spoils. Whether these spoils came from the predecessor building or were transported from other churches in the region can no longer be determined with certainty. Fixing a date for the choir furnishings in the period immediately after the completion of the western portions of the church is furthermore supported by the assumption that the *opus sectile* floor in the choir could only have been laid out after the choir benches were installed. For it would seem to make little sense to insert the relatively delicate floor made of tiny pieces of marble before the choir screens of heavy stone slabs and the benches of large ashlars had been moved in²⁴.

The layout of an apse with a cathedra and subsellia was quite common around 1110, and not only in Latium²⁵. A prominent example in Latium is the crypt of San Magno Cathedral in Anagni, constructed between 1072

²² Joselita Raspi Serra, *Le diocesi dell'alto Lazio, Corpus della scultura altomedievale* (Roma: Centro di studi sull'alto medioevo, 1974), 264-278, 371-398.

²³ Andrea Schiappelli, "Il materiale romano di reimpiego nella chiesa di San Pietro a Tuscania", *Informazioni. Periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali* 6 (1997): 14, 25-32.

²⁴ The dating of the Cosmati floor to the first phase of construction is supported by the fact that the *opus sectile* floor only extends to the intercolumniation of the four western bays, but not to that of the two eastern bays, which were not constructed until the 13th century.

²⁵ One of the most prominent examples of such apses is S. Maria in Torcello (consecrated in 1008), featuring a multi-tiered synthronon with a central cathedra, modelled after Paleochristian or Byzantine examples. Gianpaolo Trevisan, "Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello, Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI", in *La reliquia del sangue di Cristo, Bonae artes* 2, ed. by Glauco Maria Cantarella and Arturo Calzona (Verona: Scripta, 2012), 479-504. Luca Fabbri, "La cripta di Santa Maria Assunta a Torcello. Il richiamo a Bisanzio all'interno della politica di legittimazione orseoliana", in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, ed. by Claudia Caramanna, Novella Macola and Laura Nazzi (Padova: CLEUP, 2011), 3-10, 307-309. Michela Agazzi, "L'architettura della basilica alla svolta del 1008", in *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente, exhb.cat. Museo Diocesano di Venezia*, ed. by Gianmatteo Caputo and Giovanni Gentili (Venezia: Marsilio, 2009), 50-59.

and 1102²⁶. The crypt of the monastery church of Santi Bonifacio e Alessio on the Aventine hill in Rome can also be mentioned. When its crypt was constructed in the 11th century the cathedra was assembled from older spolia and inserted into a semi-circular bench²⁷. According to my present state of knowledge, however, choir stalls or choir benches located before the altar have not survived in any church of the late 11th century. Most of the Italian examples, such as the chancel screen and pulpit in the monastery church of San Miniato al Monte in Florence, were installed in the church interior at a later point in time²⁸. Some choir furnishings similar to those in Tuscania can be found in various Roman churches, such as San Clemente, where not only the subsellia and the bishop's throne, but also the ciborium over the altar, have been preserved²⁹. The refurnishing and redecoration of this church was carried out by Anastasius, cardinal-priest of San Clemente since 1102³⁰. Similar liturgical furnishings dated to the 12th century have been reconstructed by Sible de Blaauw for the Lateran Basilica³¹. Yet in contrast to Tuscania, a *schola cantorum* is located directly in front of the main altar. Such a structure certainly never existed in S. Pietro, otherwise the *opus sectile* floor would never have come down to us in its present unaltered form. There the main altar is also not directly behind the chancel screen and thus at the top step to the choir, as is often the case in Rome. Instead, the altar is placed directly before the apse, i.e. in the western section of the crossing, surrounded on three sides by the choir benches, an arrangement not to be found in Rome. Benches for seating are sometimes found in *scholae cantorum*, but usually limited to shorter sections, e.g. at the base of the ambo. In his reconstruction of the liturgical furnishings for the Lateran Basilica, De Blaauw suggests a true choir stall with two rows of seats facing each other, south of the *schola cantorum*³². Although this seems to be a typical arrangement for choir stalls the question of when this practice began has, as far as I know, not been satisfactorily answered.

A few choir benches that have been reconstructed and preserved from

²⁶ Klein, "Heiligenverehrung...", 94-97.

²⁷ Klein, "Heiligenverehrung...", 178-183.

²⁸ Ralph Melcher, "Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana" (PhD diss., Universität Bonn, 2000), 274-275.

²⁹ Claussen, *Die Kirchen der Stadt*, 299-347.

³⁰ Claussen, *Die Kirchen der Stadt*, 303.

³¹ Sible de Blaauw, "Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome: Basilica Salvatoris Sanctae Mariae Sancti Petri" (PhD diss., Universiteit Amsterdam, 1987), 120-127.

³² De Blaauw, *Cultus et decor*, fig. 7.

north of the Alps can provide us with an impression of the arrangement of such early choir stalls. The choir bench, approximately seven metres in length, in the former Benedictine monastery of Alpirsbach in the Black Forest was long held to be one of the best known examples. Until recently the furniture in the church was unanimously dated to around 1200, on the basis of the type of turned seating furniture often depicted in paintings and sculptures of seated saints up to the middle of the 13th century and therefore regarded as typically Romanesque³³. After a dendochronological analysis carried out in 1994 of the fir timber used for the bench's seats ascertained the felling date to be 1342, the construction of the choir bench could not have taken place before 1344³⁴. In the light of this discovery, the traditional typological development of choir stalls has to be modified and the possibility considered that for a long time immovable benches of the older type, such as in Alpirsbach, co-existed in parallel with the type of choir stalls featuring folding benches and misericords.

The St Gall monastery plan depicts benches, labelled as “formulae”³⁵. The apse semi-circle, moreover, is shown with a *subsellia*, but without

³³ Heinrich Kreisel and Georg Himmelheber, *Die Kunst des deutschen Möbels*, vol. 1: Von den Anfängen bis zum Hochbarock (München: Beck, 1981, 3rd ed.): 11, 323 and fig. 3. Otto von Falke, *Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance* (Stuttgart: Hoffmann, 1924). Franz Windisch-Graetz, *Möbel Europas: von der Romanik bis zur Renaissance* (München: Klinkhardt & Biermann, 1982).

³⁴ Christoph Graf Pfeil and Hans Westhoff, “Die mittelalterliche Bank. Untersuchung eines gedrechselten Möbels”, in *Alpirsbach. Zur Geschichte von Kloster und Stadt*, vol. 1: Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalspflege in Baden-Württemberg, 10, ed by Günter Bachmann and Christa Balharek (Stuttgart: Theiss, 2001), 189-201, esp. 189, 196. The Württembergisches Landesmuseum in Stuttgart possessed a second, slightly shorter bench also from the Alpirsbach Monastery that disappeared after 1945. Heinrich Kreisel and Georg Himmelheber (note 33) published the bench currently located in Alpirsbach as that formerly belonging to the museum. The clearly visible joints on the back of the Alpirsbach choir bench indicate that the bench was placed before a wall, thus concealing the joints.

³⁵ Comp. Art. Forma (13) und Formula (4), Charles du Fresne du Cange and G. A. L. Henschel, *Glossarium mediae et infimae latinitatis: Glossarium Gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes*, vol. 3: D-Fyr. (Nior: Favre, 1884). Fried Mühlberg, “Formula und scamnum. Zur Frage der Chorbank”, in *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.* 5 (1990): 155-164. Barbara Schedl, *Der Plan von St. Gallen. Ein Modell europäischer Klosterkultur* (Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2014), 127-128. Werner Jacobsen, “Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840” (PhD diss., Universität Marburg, 1992).

written identification. Fried Mühlberg suggests that the cathedra and the *subsellia* “were reserved for the abbot, prior, and subprior; perhaps during the mass for the priest celebrating it and the two deacons.” In contrast, the *chorus psallentium* was apparently reserved for the priest-monks, while the lay-monks and pupils remained outside the *chorus psallentium*. In Cologne’s old cathedral it seems that the seniors and perhaps the celebrant with his assistants took their places on the *subsellia*, next to the archbishop on his cathedra³⁶. In the convent church of Saint Ursula in Cologne, whose western end can be dated to 1135 by the consecration date of the altar dedicated to St Cordula, the abbess, deaconess, custos, celleraria, cineraria, and praesentaria are supposed to have been seated, according to Mühlberg³⁷. All these examples refer to individual benches, which were not arranged in the U-form employed in Tuscania which later became customary for choir stalls. A passage in the widely influential “Constitutiones Hirsaugienses”³⁸, drawn up after 1088 by Wilhelm of Hirsau (~ 1030-1091), however, suggests that choir stalls were already

³⁶ Mühlberg, “Formula und scannum...“, 156.

³⁷ Mühlberg. Conc. St. Ursula comp. Gertrud Wegener, “Die Geschichte des Stiftes St. Ursula in Köln”, *Veröffentlichung des Kölnischen Geschichtsvereins* 31 (1971): 109. As a further example of stone benches Mühlberg mentions the one from the cathedral in Bonn, of which nothing has survived except for the side panel. As he probably rightly observes, wooden choir stalls became prevalent north of the Alps, since they were not as cold as stone. Dethard von Winterfeld and Johannes Cramer mention the monastery church of Limburg an der Haardt, located close to Speyer and erected in 1030, in which the foundations of a former choir stall have survived, running in two parallel rows from east to west, suggesting a stone bench. Johannes Cramer and Dethard von Winterfeld, “Die Entwicklung des Westchores von St. Michael im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards”, in *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde. exhb.cat. Dommuseum Hildesheim*, ed. by Michael Brandt (Mainz: Von Zabern, 1995), 13-32, esp. 14. The same arrangement of benches should be assumed for Bamberg Cathedral. For the east choir there, Winterfeld determined that the interior sides of the chancel screens are completely unstructured, making the placement of benches there likely. Dethard von Winterfeld, “Der Dom in Bamberg” (Phd diss., Universität Bonn, 1979), vol. 1: Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, 77; vol. 2: Der Befund. Bauform und Bautechnik, 75. The surviving early *Liber Ordinarii* from Bamberg Cathedral does not provide any further indication of the appearance of the choir seating. Renate Kroos, “Liturgische Quellen zum Bamberger Dom”, in Winterfeld, 160-176.

³⁸ Cap. XXVI ans XXIX. Candida Elvert and Pius Engelbert (eds.), *Willehelmi Abbatis Constitutiones Hirsaugienses*, vol. 1: Corpus Consuetudinum Monasticarum 15 (Siegburg: Schmitt, 2010).

common by around 1100³⁹. This transformation can perhaps be more clearly observed in a further example from north of the Alps. The church of Saint Michael in Hildesheim was consecrated by its founder, Bishop Saint Bernward of Hildesheim (~ 950/60-1022), two months before his death⁴⁰. The church is a three-nave basilica with two choirs. The western choir contains a crypt at ground level with the tomb of the founder, with the choir located above it. Although the original location of a hypothetical choir stall cannot be determined with certainty, Dethard von Winterfeld and Johannes Cramer have proposed that the benches for the monks were initially placed in parallel rows facing westwards in front of the west choir; the opening providing communication between the church interior/congregation and the crypt/Bernward tomb must have been located in the eastern wall of the crypt⁴¹. They cannot rule out, however, that a choir stall might have been located on the high choir, but even in the case that such a choir stall existed they argue against its benches having been arranged in an east-west direction, since then they would have concealed the row of niches originally existing in the longitudinal walls⁴². In 1186 the choir stall in Saint Michael's must still have been at ground level in the crossing, but by then arranged in the conventional U-form. Only in the next two reconstruction and furnishing phases from 1194 on was the west choir expanded eastwards into the crossing, as well as new choir stalls installed with two rows of seats facing each other⁴³. This

³⁹ The *Constitutiones* distinguish between *formae/sedilia* (single seats) and *scannum* (bench); the latter possibly referred to a bench (refectory, secular) and the formula to the church seating and choir bench. Mühlberg, 159-160.

⁴⁰ The second, final consecration was performed in 1033 by Bishop Godehard. Günter Binding, "St. Michaelis in Hildesheim. Einführung, Forschungsstand und Datierung", in *St. Michaelis in Hildesheim. Forschungsergebnisse zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006, Arbeitshilfe zur Denkmalpflege in Niedersachsen*, 34, ed. by Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege and Christiane Segers-Glocke (Hamel: C. W. Niemeyer, 2008), 7-74, esp. 50.

⁴¹ Klein, 60-66.

⁴² Cramer and Von Winterfeld, 13-16. Clemens Kosch and Gottfried Stracke, "Überlegungen zur geistlichen Konzeption der Michaeliskirche vom 11. bis zum 13. Jahrhundert", in Brandt, 33-44, esp. 37. There is no hope of further archaeological discoveries here, since the floor was destroyed during the installation of heating in 1870. The presumed arrangement of the individual benches is based on the comparable indications found in the Saint Gall monastery plan. Schedl, Jacobsen.

⁴³ Cramer and Von Winterfeld, 20 and fig. 10. Michael Brandt, "Stuck vom Westchor. Ein neuer Fund und alte Fragen", *Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege and Segers-Glocke*, 161-169.

perpetuation of obsolete forms could have specific causes linked to the site.

The examples presented here from north as well as south of the Alps illustrate that there was a slow transformation from a purely parallel arrangement of choir benches in an east-west or north-south direction to the later more common U-form layout, but also from choir benches with or without armrests to choir stalls with folding seats and misericords. San Pietro in Tuscania contains one of the oldest surviving structures surrounding the presbytery on three sides, yet maintaining the type of the choir bench without armrest. Its relatively sure dating to the years shortly after 1100 makes it a crucial instance in the discussion concerning the early genesis of the choir stall.

GENERAL REMARKS ON CHOIR STALLS IN A CHANCEL WITH AMBULATORY¹

ANJA SELIGER

An overview of the general disposition of the chorus psallentium in German cathedrals and monastery churches shows two architectural solutions: the first places the choir stalls in a longitudinal chancel, which is narrower than the nave; the second extends the stalls in the crossing and the eastern part of the nave.

Both solutions share the peculiarity of spatial separation. The stalls are enclosed by sophisticated screens and high lateral screen walls or by outer walls and thus separated architecturally and audiovisually from the secular area in the nave.

Analysing liturgical furniture in medieval parish churches, especially in the German-speaking region of the “Backsteingotik” (Brick Gothic, northeastern Germany), I noted that the canonical hours had to be held in parish churches as well as in monastery churches. For this reason, in the late 15th century most of these parish churches were furnished with choir stalls. Nearly always the stalls were located in front of the high altar between the pillars of the inner chancel surrounded by an ambulatory. This tectonic integration fulfils the fundamental function of establishing the chorus psallentium, the space for the canonical hours². According to the examples named above having high dorsals made of wooden panels,

¹ This paper, part of a broader study concerning choir stalls in parish churches prepared by the author, contains minor revisions of the paper delivered in León.

²Anja Seliger, “Das Chorgestühl in der Wusterhausener St. Peter und Paulskirche”, in *Dialog mit Raubrittern und schönen Madonnen. Die Mark Brandenburg im späten Mittelalter*, Begleitband zum Ausstellungsverbund “Raubritter und schöne Madonnen”, (Berlin, Potsdam und Ziesar 9. September 2011 bis 8. Januar 2012), ed. by Bergstedt and Clemens (Berlin: Lukas Verlag, 2011), 401; Andreas Cante, “St. Gotthardt in Brandenburg-Altstadt-Die Umbauung des Vorgängers und das mittelwerck deses chores”, in *Hallenungangschöre in Brandenburg* (Studien zur Backsteinarchitektur, Bd. 1), ed. by Ernst Badstübner and Dirk Schumann (Berlin: Lukas Verlag, 2000), 314.

which bear some formal resemblance to “classical” lateral screen walls made of stone the stalls act as screens. The traditional interpretation as border between public area and the closed space of the sanctuary is implicated.

This paper considers two phenomena, which are linked to the segregative function but contrasts its audiovisual impact and the ornamental arrangement. Of main interest are the correlations of choir stalls in a chancel with ambulatory and varied designs of the dorsal. Screen-like, closed dorsals are faced open dorsals with latticework, which physically act as a screen but visually appear as a semi-transparent wall. It is on this disparity that I propose to focus in this paper.



Fig. 1. Choir stalls, northern row seen from the nave, Stendal, St. Mary, 1501. © A. Seliger

Dorsal decoration

It is commonplace that the degree of ornamental elaboration depends on the way stalls are placed in the surrounding architecture. Similar to painted and sculpted screens visible from the ambulatory, e.g. Colonia or Havelberg Cathedrals, the rear surface of the dorsal is suitable as a

additional image carrier. The substantial pictorial programme with carved figurines and reliefs on the inner parts of the stalls could be supplemented by paintings or relief-like sculpture on the rear panelling of the dorsal.



Fig. 2. Choir stalls view from the ambulatory, Stendal, St. Mary, 1501. © A. Seliger

However, this hypothesis cannot be confirmed: the current state of research reveals only one example of choir stalls with painted dorsals, which is in St Mary's church in Stendal. The stalls, made by the master Hans Ostwalt in the year 1501, comprise 26 seats distributed across two rows in front of the pillars of the inner chancel (Fig. 1). The determining decorative forms are contemporary and distinctive: branch motif ornamentation and foliage as practised around 1500. Friezes of thistle scrolls decorate the canopy; gnarled branches cover the front of the seat walls and bench-ends. Important for our topic is the carved and painted decoration on the rear of these stalls (Fig. 2): from the top down in two registers we find the familiar thistle scroll pattern from the front section, and letter bands with prayers accompanied by thin foliated branch ornament. A particularly unique feature is the lower register, where the

branch motif is repeated in a different mode. The vivid thick timber slats show additional branches occupied by numerous birds. Wickerwork is plaited with timber slats forming a wattle fence.

This intensive use of branches and foliage on the lowest ornamental zone is the most important part of the inherent iconographic system. Fences and branch motifs are common designs in manuscript illumination and printing, especially in subjects like the *Hortus Conclusus*, a copperplate by Martin Schongauer depicting the Virgin Mary seated on a grass bench. It is clearly the case that such single-leaf printings and illuminations were used as templates for the ornamentation on the Stendal choir stalls, which is therefore not only ornamental but has deeper eschatological significance.

Given that the patron saint of the church is the Virgin Mary, whose life and coronation are shown on the high altar, the enclosure of the inner chancel with the fence motif can only be interpreted as a *hortus conclusus*. In this context the stalls become real expressions or tableaux of the iconographic idea of the enclosed garden, so that every visitor to the ambulatory, whether clergy or lay, experiences a *hortus conclusus*, realised architectonically and three-dimensional. Nonetheless this interpretation is not restricted to the inner choir. It can be expanded to the whole architectural unit, as the chancel and choir are crenellated, which is another usual fencing for the garden.

But the Stendal choir is absolutely unique since no other stalls with similar decoration have survived. A less distinct example of rear carving is the lithic *sedilia* in the Cistercian monastery church of Amelungsborn, which shows saints carved in thin lines³.

Dorsals as semi-transparent walls

As mentioned in the introduction, the other dorsal solution is very different from the enclosed version, although they are placed in the same location. Usually, stalls of this type have high bench-ends and canopies made of a considerable concave moulding. But the panelling of the dorsals was often latticed. In SS Peter and Paul in Wusterhausen (Dosse) and St Katharina in Brandenburg (a.d.Havel) for example, small wooden battens were arranged vertically. Unfortunately, neither dorsal has been preserved, but we have clear evidence for their former shape. Small wooden rectangular pieces are sunken on the outer edges of the accouoir in

³ Curt Habicht, *Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 181 (Strassburg: Heitz & Mündel, 1915), fig. 15.

Wusterhausen, for instance (Fig. 3). Parallel scratches on the surface of the accoudoir can be interpreted as traces of the latticework having been cut with a saw. Similar indications can be found in Brandenburg. A slightly different solution, but equivalent in meaning, can be found in Wismar, where the lattice is made of thin metal rods in a diamanté pattern.

Wismar and Wusterhausen are just two different ways of making semi-transparent dorsals. Further research shows that this type of dorsal was widespread in the late 15th century, mainly in parish churches, and does not constitute a regional peculiarity.



Fig.3. Choir stalls with semi-transparent dorsal, remains of lattice-work seen from the ambulatory, Wusterhausen, SS Peter and Paul, 1475. © A. Seliger

Stalls and ambulatory - an interrelation

Since the factors that led to the genesis of this interrelation are not yet fully understood, this paper offers broad suggestions and opens them up for interpretation and discussion.

In view of the seemingly close relationship between open dorsals and ambulatories, it is of interest to ascertain what went on in ambulatories and who was to be found there, clergy and lay people. Clergy reached the altar and radial chapels by walking across the ambulatory. They also passed it in the course of any of the small-scale processions which occurred

regularly throughout the year. Members of the laity also had access to the ambulatory. Intending to enlarge the *officium divinum* by additional masses and as a place for their own memoria, lay people endowed radial chapels. At least on the way to pray privately in their chapel, they walked through the ambulatory. In Lübeck, councillors endowed chapels on the western side of the ambulatory, constituting an internal sacral space and venue for council meetings⁴.

As the clergy were involved in the rites and uses of the stalls, it seems that whether the dorsals were open or closed made no major difference to them. But the same was certainly not the case for lay people. The lattice enlarges audio-acoustical perception of ritual exercises in the inner choir. But it does not afford a better view from the ambulatory into the sanctuary since nowadays the ground floor levels in ambulatories do not correspond to the original ones. So the visual impact of the dorsal opening has to be modified. The medieval visitor looking through the lattice had a worm's eye view, as can still be seen in St Nicolai's in Wismar (Fig. 4).

However, visual effects, of which the elevation of the consecrated host was the most important, dominated the medieval sacral space. The opening of the upper part of the stalls gave the congregation a view of at least the host while attending the service from the ambulatory.

Windows and doors in screens, which were temporarily opened during services, are well known, at St Nicolai's Stendal, for instance. Hence the need to ask about the use of similar shutters to regulate the view through the dorsal. Also tapestry could be used as an alternative to fixed panels. In the current state of research there is only one proof of this thesis for open stalls, in Nuremberg, whereas there are several for the use of tapestry in stalls with closed dorsals (e.g. Halberstadt). On the feast of St Sebaldus a tapestry representing the legend was attached between the pillars of the inner choir.⁵ But instead of closing the entire view a gap was left. Thus the congregation was allowed a glimpse of the holy shrine of St Sebaldus as they took part in the procession through the ambulatory.

⁴ Uwe Heckert, "Die Ratskapelle als religiöses und politisches Zentrum der Rats Herrschaft in deutschen Städten des Mittelalters" (PhD diss., Bielefeld Universität, 1997), 5.

⁵ Gerhart Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 47 (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007), 146.



Fig. 4. Choir stalls with semi-transparent dorsal, Wismar, St. Nicolai. © A. Seliger.

To conclude these considerations, it has to be acknowledged that from the historical perspective we cannot determine the crucial factor for the opening. Maybe it was a specific perception of the sacral space caused by the positioning of the stalls at the edge of the sanctuary, yielding a different design of the dorsals. Or was this position influenced by the reciprocal perception, both aesthetic and representative, between the clerics and the congregation? More pragmatic reasons must also be considered, such as more daylight for the clergy for instance. However, a perceived need for closer audiovisual participation would seem to be a significant influence.

LA CATEDRAL DE MALLORCA EN EL CORO
Y DESDE EL CORO.
DE LA MEZQUITA CRISTIANIZADA
A LA RESTAURACIÓN LITÚRGICA
DE ANTONIO GAUDÍ¹

MERCÈ GAMBÚS SAIZ
Y ANDREU JOSEP VILLALONGA VIDAL

La creación de un recinto coral en el lugar del altar mayor y en el ámbito de la mezquita purificada, determina los prolegómenos de la fábrica catedralicia mallorquina en el siglo XIII. A partir de este antecedente histórico, se inició el proceso constructivo del edificio desde principios del siglo XIV hasta la década de 1620, el cual interactuó de manera permanente con la ubicación y organización interior del recinto coral.

El plan de restauración, conservación y documentación del patrimonio cultural adoptado por la catedral de Mallorca en los últimos años ha permitido establecer el diálogo histórico entre la arquitectura y el coro, a partir por un lado del avance de la fábrica, la problemática de las bóvedas mayores y su endémico problema de conservación, y por el otro de las sucesivas modificaciones y ampliaciones de la sillería coral, de su delimitación interior y exterior, así como de sus al menos cuatro traslados desde la nave central, en tres ocasiones a impulsos de la ruina inminente de las bóvedas, y una cuarta en el marco de la restauración litúrgica promovida por el obispo Pere-Joan Campins y dirigida por el arquitecto catalán Antoni Gaudí entre los años 1904 y 1915, que constituyó la posición definitiva de la sillería del coro en el espacio de la

¹ Este estudio forma parte de los resultados del proyecto de investigación: “*Metodología, protocolos de intervención en planes de documentación, restauración, conservación preventiva y divulgación. Antoni Gaudí y la Catedral de Mallorca*” (HAR12-34205), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

capilla real.

En el marco de los antecedentes históricos señalados y de la ocasión que nos ofrece el presente estudio, hemos considerado oportuno proponer una reflexión prospectiva, a partir del diseño básico de tres itinerarios incardinados en la relación entre el edificio catedralicio y su conjunto coral; el primero se ocupa de la incidencia histórica de la arquitectura de la catedral en la arquitectura del coro a través de la movilidad del recinto y mobiliario coral; el segundo examina el punto de vista epicéntrico del coro en clave funcional, tomando como referencia el registro de actividades que se desarrollaban en su espacio interior a través de sus instrumentos documentales; finalmente el tercero define el debate acerca de la oportunidad litúrgica de trasladar el coro desde la nave principal a la capilla Real, el cual generó un fondo documental desde principios del siglo XIX hasta la reforma de Gaudí en el año 1904, que creemos oportuno dar a conocer para establecer la lógica interna de un programa de restauración que afectó a la integridad del espacio interior de la catedral, en diálogo con los presupuestos ideológicos del movimiento litúrgico europeo y de la restauración monumental.

La arquitectura de la catedral en la conformación del coro

Dos corrientes historiográficas han explicado el origen y la cronología histórica correspondiente a la fábrica de la catedral de Mallorca. Una, procedente de la época moderna, está asociada a la institucionalización de los cronistas del Reino de Mallorca que desde finales del siglo XVI confirieron el protagonismo fundacional de la catedral al rey Jaime I en el marco de la conquista de Mallorca el año 1229²; por su parte la otra tendencia, generada en el debate de la década de 1920 en torno a la restauración litúrgica de Gaudí en el interior de la Catedral, retrasa el punto de partida de la obra a principios del siglo XIV en tiempos de Jaime II, primer monarca del reino privativo de Mallorca dependiente de la Corona de Aragón³. En el primer caso la idea de una planificación unitaria

² Una aproximación crítica a las crónicas históricas de Mallorca como fuentes documentales histórico-artísticas la proporciona Alejandro Sanz de la Torre, "Valoración de la arquitectura palmesana en los cronistas mallorquines: Binimelis, Dameto, Alemany", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* segundo semestre de 1995, 81 (1995): 493-515.

³ La controversia historiográfica (1912-1929) entre los arquitectos Joan Rubió y Guillem Forteza, el primero en calidad de miembro del equipo de restauración de la Catedral de Mallorca que dirigía Antoni Gaudí desde el año 1904 y el segundo como arquitecto diocesano a partir de 1912, constituye el punto de partida de la

del espacio catedralicio desde la década de 1230, favorecía el argumentario de una construcción longitudinal de tres naves y cabecera con tres ábsides de ejes paralelos, sobre la superficie de la mezquita aljama que al inicio de la nueva fábrica sería demolida; en el segundo supuesto, se introducía la transformación de una primera planta basilical de nave única en otra de tres naves con un cambio de altura significativo, de este modo la idea del cambio de plan explicaba la convivencia de la nueva fábrica con la mezquita cristianizada hasta su supresión definitiva y documentada a finales del siglo XV, lo que le permitiría desarrollar hasta principios del siglo XVII, una última fase de ampliación del espacio longitudinal con tres tramos más, delimitados por una fachada principal en el lado oeste. Esta segunda propuesta es la que definitivamente ha predominado en la historiografía científica, formalizada y desarrollada a partir de los estudios del francés Marcel Durliat en la década de 1960⁴, a pesar del déficit existente de estudios arqueológicos en el subsuelo de la catedral, así como la incorporación de nueva documentación, a veces de difícil encaje interpretativo a causa de las lagunas históricas relativas a la ubicación y dimensiones de la mezquita aljama, y al escaso conocimiento de la cultura cristiana en la época de la dominación islámica de Mallorca.

Ciñéndonos a la línea historiográfica consolidada, el emplazamiento del coro constituye un argumento principal para determinar la evolución constructiva del templo. Así, y a partir de la documentación existente, podemos formular tres localizaciones hipotéticas del coro. La primera en el presbiterio habilitado procedente del espacio de la mezquita y de su sala de oración, mezquita que en origen habría dispuesto la quibla en el lado meridional y el patio en el lado septentrional delante del alminar, sobre cuyos cimientos se construiría el campanario actual, que quedaría como un pie forzado en posición oblicua respecto a la planta catedralicia; en este contexto el espacio habilitado concordaría con los tramos segundo, tercero

cronología trecentista para establecer las fases constructivas de la catedral y la convivencia espacial con la mezquita. La trascendencia del plan único de la catedral en los estudios estructurales de Rubió ha de situarse en la idea de la recuperación de la forma prístina inherente al criterio litúrgico adoptado para la restauración. Véase el nivel de la polémica, principalmente a partir de los estudios esenciales de Rubió y de Forteza: Joan Rubió i Bellver, *La Catedral de Mallorca. Conferencia dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (Barcelona: Taller Tipográfico. J. Bartra. Laborde, 1912); Guillem Forteza, *Estat de l'arquitectura catalana en temps de Jaume I. Les determinants gòtiques de la Catedral de Mallorca* (Palma: Estampa d'En Francesc Soler, 1929).

⁴ Marcel Durliat, *L'art en el Regne de Mallorca* (Mallorca: Ed. Moll, 1964), 126-142.

y cuarto de la nave mayor actual⁵. La segunda posición del coro pasaría a integrarse en el presbiterio de la catedral nueva, en el lado sureste coincidente con la recién concluida fábrica de la capilla Real. Finalmente la tercera localización del coro, retornaría al espacio anterior originario de la mezquita que pasaría a integrarse en la nueva fábrica situándose en el eje de la capilla Real o presbiterio, y conformando en el nuevo plan constructivo parte de la nave mayor desde la mitad del segundo tramo hasta el cuarto, junto al cual se dispondrían los dos portales laterales de acceso al templo, Mirador y Almoina, y éstos a su vez por el lado oeste lindarían con el claustro y el cementerio sucesivamente, frente al palacio Real de la Almudaina⁶ (Fig. 1).

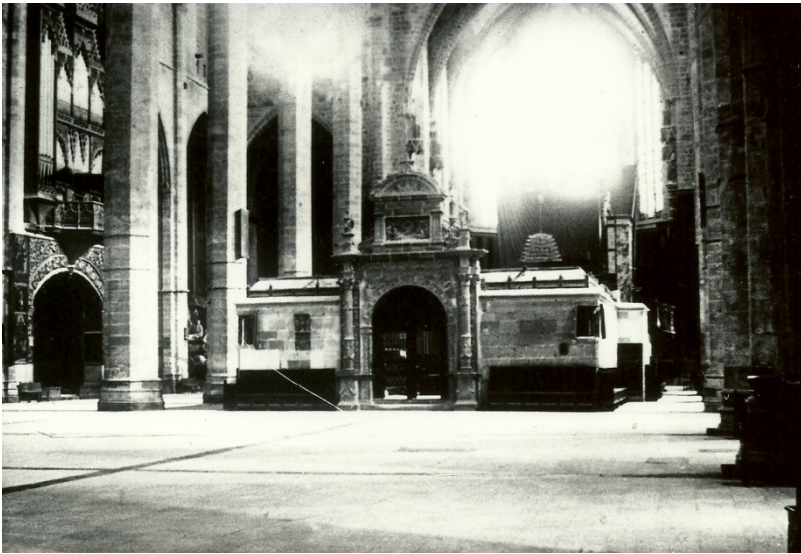


Fig. 1. Trascoro de la catedral de Mallorca, 1526. Foto Emili Sagristá (Archivo Capitular de Mallorca).

⁵ Una aproximación al emplazamiento primitivo de la mezquita mayor y su relación con el lugar de la catedral, puede consultarse en María Magdalena Riera Frau y Gabriel Pons Homar, “Algema, Zo es la Seu Bisbal...”, en *La Seu de Mallorca*, (Palma: Olañeta, 1995), 17-20.

⁶ Acerca de las fuentes documentales y su interpretación para determinar el segundo y tercer emplazamiento del coro, véase: Jaume Sastre Moll, *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca 1327-1345* (Palma: Ed. Cabildo de la Seu, 1994); Joan Domenge i Mesquida, *L’Obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents* (Palma: Ed. Institut d’Estudis Baleàrics, 1997).

Las diferentes ubicaciones del coro, no solamente han de ponerse en relación con la construcción del edificio, sino con la organización interior y mobiliario del recinto coral; así en el primer ámbito, cuyo altar fue por primera vez consagrado el año 1269 y se corresponde a la adecuación cristiana de la mezquita, hipotéticamente fueron bancos agrupados en serie los que conformaron la disposición del coro a ambos lados de la sede episcopal delante del altar mayor. Presumimos que esa misma distribución se mantuvo en el segundo traslado a la recién construida capilla Real o presbiterio en la cabecera del templo catedralicio flanqueando la cátedra de piedra, situación ésta que no pasaría de ser una medida provisional, pues en poco tiempo se decidió la construcción de una nueva sillería coral, cuya talla en relieve sería encargada al escultor Arnau Campredón, la cual, una vez concluida en el año 1339 y seguramente a raíz de la reforma decorativa de la capilla Real y de la segunda consagración del altar mayor en el año 1346, pudo ser trasladada al lugar anteriormente reutilizado de la mezquita, estableciéndose a continuación un perímetro cerrado con cubierta de madera y tejas, y una puerta acristalada frente al altar mayor, sobre el cual iban avanzando las obras de las naves y bóvedas procedentes de la cabecera⁷. La flamante sillería ocupando los lados norte, sur y oeste, hubo de distribuirse en dos coros, el del obispo y del arcediano, y dispuso los estalos siguiendo un plan jerárquico, en la parte alta para los canónigos y en la parte baja para los beneficiados. De este modo el coro pasaba a integrarse en el nuevo orden litúrgico, estableciendo el eje definitivo: capilla alta de la Trinidad, capilla Real con la cátedra y el altar mayor, y finalmente el coro comunicado con la nave central mediante un corredor cubierto de madera.

La conformación definitiva del coro sin alterar su posición en la nave central, ha de situarse a partir del año 1490 cuando a resultas del desplome de un arco de la bóveda, parte de la sillería quedó en ruinas y hubo de repararse. El incidente desencadenó a partir de 1512 y hasta 1536 un programa de reforma y ampliación del coro incorporándose nuevos estalos hasta ciento diez, más respaldos, polseras y crosas, además de establecer el cerramiento definitivo de mampostería en los lados norte y sur, mientras que se adoptó un arco monumental en el trascoro y un cancel abalaustrado sobre columnas en la parte oriental, flanqueado a su vez por dos púlpitos de tamaños diferentes, con acceso desde el interior del coro. Los escultores franco-flamencos Antoine Dubois y Philippe Fullau (1514-1519) y el aragonés Juan de Salas procedente del círculo de Damián Forment (1526-

⁷ Para la documentación relativa a la morfología y materiales del perímetro coral, véase Jaume Sastre Moll, *La Seu de Mallorca (1390-1430). La prelatuura del bisbe Lluís de Prades i d'Arenós* (Palma: Ed. Consell de Mallorca, 2007), 275-276.

1536), fueron los artífices elegidos para obrar el nuevo coro de adscripción clasicista que integró parte de la sillería gótica del rosellonés Arnau Campredón, e introdujo una serialidad iconográfica nueva a partir de un programa propuesto por el cabildo que enlazaba pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, dispuesto éste en sesenta y tres plafones de las polseras⁸. Una disposición espacial en forma de U, establecía la posición del coro del obispo y el del arcediano en dos niveles de altura a ambos lados, además del espacio interior practicable del trascoro (Fig. 2). Tal vez el aspecto más relevante por singular, sea el que afectó a finales del siglo XVI a la conexión interior entre la recién construida fachada principal y su portal bifronte monumental con el recinto pétreo del coro. Entre ambos se levantaron tres tramos de bóvedas que ocuparon el antiguo claustro y cementerio, enlazando de este modo la estructura de la obra vieja con la obra nueva. La diferente tipología adoptada para los dos portales, absidal en el exterior y plano en el interior, construidos ambos entre 1592 y 1601, responden a la estética clasicista pero con modulaciones estilísticas diferentes; así el frontispicio interior, en apariencia más anacrónico, proclama sin embargo su coherencia estética, iconográfica y decorativa respecto al recinto coral con el que se enfrenta visualmente, lo que confirma la dialéctica continuada entre el coro y el edificio en sus diferentes fases constructivas⁹.

La centralidad funcional del coro

Como es bien sabido, para poder comprender la historia y la evolución morfológica del coro, así como para proceder a su documentación dentro del marco del proceso restaurador, es necesario atender, aunque sea sucintamente, al uso del coro como marco litúrgico, dada su posición espacial y cultural en el interior de la seo. En este sentido hay que fijar la mirada, en primer lugar, en la clerecía de la catedral. El número de canónjías, beneficios y dignidades y sus variaciones con el paso de los años

⁸ Gabriel Llompart, Isabel Mateo y Joana M^a Palou, “El Cor”, en *La Seu de Mallorca*, 108-113; Mercè Gambús Saiz, “La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 63 (2007): 78-91.

⁹ Ambos portales se corresponden al mismo promotor el obispo Juan Vich y Manrique de Lara, a un mismo artífice el escultor Antoni Verger, y a un mismo programa iconográfico concepcionista, véase Mercè Gambús Saiz, “Josep Gelabert. Mestre de pedra viva”, en *Vertaderes traces del Art de Picapedrer de Josep Gelabert -any 1653-* (Palma: Edicions UIB, 2014), 83-86.



Fig. 2. Sillería coral, siglos XVI y XVII. Foto Emili Sagristá (Archivo Capitular de Mallorca).

acaban por determinar las dimensiones del recinto coral y el uso dado a sus elementos configuradores, ya sean estalos, facistoles, entarimados o atriles.

En el inicio mismo de la catedral de Mallorca, allá por el siglo XIII, se estableció un cabildo formado por doce canónigos que fue ampliándose hasta que, en la centuria siguiente, quedó fijado en 22 el número de canonjías, manteniéndose sin alteraciones significativas hasta 1851, cuando, a raíz de la entrada en vigor del nuevo concordato con la Santa Sede, el cabildo mallorquín se redujo a 16, todas ellas presbiterales¹⁰. Así mismo, junto a la docena de canónigos inicial, se nombró también a un arcediano, un sacrista y un precentor, cargos que respondían a la denominación común de “praelati” y que, con el tiempo, serían denominados “dignidades”. A finales del siglo XIII se añadirían otras dos, el sotosacrista o tesorero y la tesorería independiente del deanato. Estas

¹⁰ Así mismo se fijó en 12 el número de beneficiados. Carlos Ramón Fort y Pazos, *Concordato de 1851 comentado* (Madrid: Imprenta y Fundación de don Eusebio Aguado, 1853), 14.

dignidades no formaban parte del cabildo, disfrutaban del honor de precedencia pero no disponían de facultades legislativas. Tampoco las tenían los pavordes, clérigos encargados de la gestión económica de la catedral. Este cargo lo ocupaban dos beneficiados (aunque posteriormente sería ampliado su número a cuatro) sólo inferiores en la jerarquía a los canónigos. Del servicio de la iglesia se ocupaban cuatro sacerdotes llamados domeros, sin rango de canónigo ni voz en el cabildo, que recibían la ayuda de un diácono y un subdiácono. Se contaba además con un maestro de gramática y un escribano, que ejercía de secretario capitular¹¹.

Las fuentes archivísticas con las que hemos procedido a documentar la evolución histórica de los usos litúrgicos del coro y sus ramificaciones materiales (concretadas en adiciones, transformaciones y traslados de la sillería coral) no difieren en demasía de las que se utilizan en otras catedrales, siendo las consuetas, las ordenaciones de coro, los pleitos y, fundamentalmente, las resoluciones capitulares los principales instrumentos de interpretación descriptiva y funcional del coro. Se conservan en el archivo capitular de la seo mallorquina seis consuetas que abarcan una amplia cronología que va desde el siglo XIV al XVIII. La más antigua es la llamada *Consueta Antiga o d'Aniversaris* de principios del siglo XIV. De la misma centuria (aunque con un apéndice redactado a mediados del XV) es la denominada *Consueta de Tempore*, ambas constituyen la aportación medieval a la codificación de las tradiciones litúrgicas de la catedral insular. Otras dos se redactaron en la segunda década del siglo XVI, son las denominadas *Consueta de Sagristia* (1511) y la *Consueta de Sanctis* (1516). Finalmente existe una consuetas (sin título específico) redactada en el XVII y la *Consueta de Miquel Reus* que data del setecientos¹². De todas ellas, quizás la más conocida y estudiada sea la *Consueta de Sagristia*, fuente y objeto de estudio desde diversas áreas de conocimiento como la Historia Religiosa o la Filología¹³. Aunque otros

¹¹ Juan Rosselló Lliteras, “El origen de las canongías, dignidades y prebendas de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca según el estudio del dr J. Miralles Sbert”, en *La Seu de Mallorca*, 241.

¹² Archivo Capitular de Mallorca (a partir de ahora ACM), CC-3403, CC-3412, CC-3400, CC-3411, VA-15525 y VA-15580.

¹³ Gabriel Seguí Trobat, “Itineraris processionals per la Ciutat de Mallorca tardomedieval: les processons per diverses necessitats”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 64 (2008): 247-254. Gabriel Seguí Trobat, “La consuetas de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, Ms. 3.400). Estudi de les fonts literàries i edició del text” (Tesis doctoral inédita, Universitat de les Illes Balears, 2011).

volúmenes, como la *Consueta de Tempore*, ofrecen noticias interesantes para la documentación del recinto coral. Ésta, por ejemplo, es citada explícitamente en la carta pastoral del obispo Campins sobre la restauración litúrgica de la catedral (1904), texto en el que se exponen los fundamentos ideológicos de la intervención de Gaudí y sus colaboradores. En él se describe como la citada consuetud detalla el uso que antiguamente se daba a la cátedra episcopal de piedra, situada al fondo de la capilla mayor y que había quedado cegada tras el retablo gótico primero y después detrás también del barroco. A decir de Campins, era necesario recuperar la visualización escénica del obispo retirando los dos retablos (el barroco y el gótico, que pervivió adosado a la parte posterior de aquel) y restituyendo la sillería coral al que se pensó que había sido su lugar de origen, la Capilla Real, con la cátedra episcopal en el centro¹⁴.

Pero, sin lugar a dudas, la fuente documental que más noticias puede ofrecer sobre el uso del coro es la serie de actas capitulares. Por razones obvias de espacio no es posible indicar aquí todas las referencias localizadas, aunque ello no es óbice para que, a modo de muestreo, puedan reseñarse algunos datos. “Grosso modo”, estas informaciones pueden clasificarse en dos registros diferenciados dependiendo de si su contenido afecta a la propia estructura de la sillería coral o a los usos litúrgicos. En el primer caso, dejando aparte la ya conocida contratación de los escultores Philippe Fullau, Antoine Dubois y Juan de Salas para la terminación de la sillería¹⁵, pueden señalarse algunas propuestas del siglo XVII para modificarla, por razones de culto. Algunas no se llevaron a cabo, como la petición presentada al cabildo el 9 de agosto de 1669, para levantar un estalo para el obispo en el centro del coro, con dosel y elevado sobre tres gradas para diferenciarlo del resto. Es de suponer que, como sucedió en otras catedrales como Burgos, Orense o Santiago, por citar sólo tres ejemplos¹⁶, esta nueva cátedra habría de situarse en el lugar donde Juan de Salas erigió, en el siglo XVI, la monumental puerta procesional¹⁷.

En cambio, sí se llevó a término la fabricación de dos sillas frente al facistol mayor del coro para el chantre y el succentor, que fueron acabadas y decoradas con tallas del escultor Antoni Riera a mediados de 1665¹⁸, no

¹⁴ Pere-Joan Campins Barceló, “Carta pastoral sobre la restauración de la Santa Iglesia catedral de Mallorca”, *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca* 13 (1904): 255.

¹⁵ Gambús Saiz, “La incidencia artística...”, 63-92.

¹⁶ Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998).

¹⁷ ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1661 usque 1674*, fol. 287v.

¹⁸ ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1661 usque 1674*, fol. 135r.

sin antes haber pasado por un período de más de tres meses de dudas entre los canónigos sobre la conveniencia de su ejecución y siendo ésta aprobada al final sin el voto unánime de todo el cabildo¹⁹. Y es que el uso del facistol fue, en muchas ocasiones, fuente de conflictos que quedaron reflejados en la documentación capitular. Como es tradicional en los coros catedralicios, el de Mallorca se articulaba a partir de dos sillerías contrapuestas que se identificaban como sendos coros, el del obispo y el del arcediano. Equilibrarlos para conseguir que hubiera el mismo número de clérigos en ambos no siempre era tarea fácil para el sacrista. El asunto se complicaba aún más cuando se trataba de bajar al facistol, ya fuera a causa de la antigüedad de los beneficiados que procedían de cada coro o por el riguroso orden de preferencia frente al facistol que en alguna ocasión se resolvió indecorosamente mediante codazos y griterío entre los presbíteros, siendo necesaria la intervención del vicario capitular para zanjar la cuestión²⁰. Incluso el propio arcediano tuvo que ser amonestado en alguna ocasión por el cabildo, recordándole la obligación que tenía de bajar al facistol cuando la escasez de eclesiásticos en su parte del coro así lo requería²¹. Aunque quizás el suceso más conspicuo provocado por este elemento del mobiliario coral se produjo el 23 de diciembre de 1693, cuando el crucifijo que lo remataba giró, milagrosamente al parecer, para encararse con el estalo del obispo y dando la espalda así a la puerta procesional del coro, donde desde hacía más de cuatro horas alguien había ensuciado con excrementos humanos un edicto del obispo, llenando el coro de un hedor insoportable e indecoroso²².

La restauración litúrgica y el traslado del coro

Tres hechos previos a la reforma de 1904 pueden esgrimirse para contextualizar la decisión de trasladar el coro desde su posición en el centro de la nave mayor hasta la capilla Real, más allá de la casuística específica de la restauración litúrgica de la catedral. En primer lugar, las patologías endémicas que desde finales del siglo XVI afectaron sistemáticamente a las bóvedas y contrafuertes, y que en el año 1632 se tradujeron en los primeros signos de fragilidad de la fachada, convertidos en un desplome de cinco palmos y medio en el año 1803. El efecto inmediato en el recinto coral fueron diversas reparaciones, traslados de la

¹⁹ ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1661 usque 1674*, fol. 114v y 120r.

²⁰ ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1753 ad 1756*, fol. 196r.

²¹ ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716*, fol. 118v.

²² Archivo diocesano de Mallorca (a partir de ahora ADM), 17/146/9, fol. 1r.-1v.

sillería e incluso el desmontaje integral del coro acaecido en el año 1705²³. En segundo lugar y a raíz de la inclinación de la fachada que peritaron los expertos el año 1803, el canónigo José Barberí colaborador y documentalista de Jovellanos en su destierro mallorquín, solicitó a Jovellanos con posterioridad al año 1808, fecha de su excarcelación, un dictamen sobre la oportunidad de reubicar el coro de la catedral en la capilla Real, traslado en debate por esas fechas entre los miembros capitulares y que contaba con el apoyo económico del obispo Bernardo Nadal²⁴. El informe de Jovellanos, negativo al cambio, introducía criterios litúrgicos y estéticos en apoyo de su argumentación²⁵. Finalmente y en tercer lugar, el arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet firmaría el año 1854 el proyecto de restauración del templo, mediante el levantamiento de una nueva fachada principal que conllevaría un plan de reforma interior, al cual se asoció el traslado del conjunto coral a la capilla mayor²⁶ (Fig. 3).

Así pues, la movilidad del coro a lo largo de la edad moderna por razones de restauración de la fábrica y los proyectos decimonónicos para su retirada definitiva habían sentenciado la disposición del recinto coral según el modo español y la bipolaridad litúrgica que le era propia, articulándose a partir de dos núcleos focales (el coro y la capilla mayor) conectados a través de la vía sacra o “reng” (como es llamada en Mallorca) y que venía a reducir al resto de la fábrica catedralicia, desde parámetros culturales, a un estático y monumental marco escenográfico. Aunque esta distribución espacial dejaba prácticamente anulada a la feligresía, incluso como agente observador de las celebraciones litúrgicas, confería sin duda un carácter procesional y de gran solemnidad a los actos de culto. Por decirlo con palabras del archiduque Luis Salvador:

²³ En el Archivo Capitular de Mallorca, además de las series relativas a las Actas capitulares y Libros de Fábrica, hay que mencionar la catalogada como Papeles Sueltos, donde se localizan diversos reconocimientos periciales que permiten entrecruzar la información con las reparaciones, traslados o movimientos del coro.

²⁴ Mercè Gambús Saiz, “Els prolegòmens del canvi artístic a la Seu de Mallorca a finals del segle XVIII”, en *El bisbe Nadal i la Catedral de Mallorca* (Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2013), 385-388.

²⁵ Gaspar Melchor de Jovellanos, “Disertación sobre el traslado del coro de la Catedral de Palma”, en Ángel R. Fernández y González, *Jovellanos y Mallorca* (Palma: Biblioteca Bartolomé March, 1974), 55-81.

²⁶ Catalina Cantarellas Camps, “La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma”, *Mayurqa* 14 (1975): 186-213; Pedro Navascués Palacio, “La façana nova de la Seu”, en *La Seu de Mallorca*, 186-197.

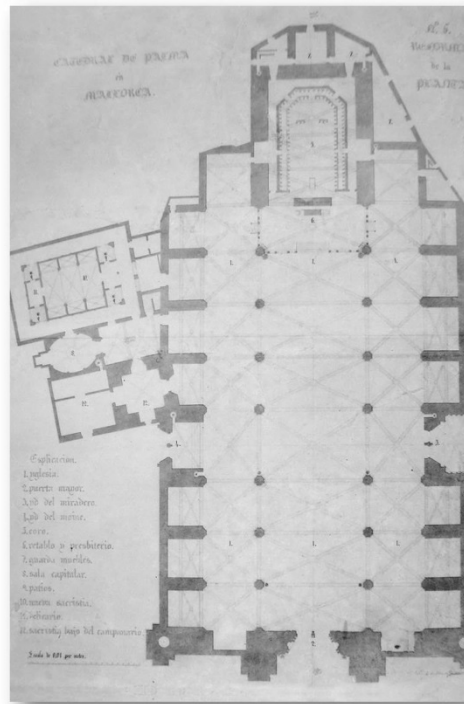


Fig. 3. Planta de la catedral según el proyecto de reforma interior de Juan Bautista Peyronnet, 1854 (Archivo Capitular de Mallorca).

“Un coro en el centro de la iglesia contribuye no poco a la brillantez y fasto de las celebraciones, pues durante los oficios se forman repetidamente procesiones del clero que con gran pompa van y vienen del coro al presbiterio”²⁷.

A primera vista puede parecer contradictorio que un obispo como Pere-Joan Campins, tan enamorado de la liturgia²⁸, no sólo no apreciara las posibilidades celebrativas del modo español si no que, además, lo atacara contundentemente y sin reservas llamando corral al coro y paseadero de

²⁷ Ludwig Salvator, *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo* (Palma: Olañeta, 1984), 139.

²⁸ Anónimo, *El ilustrísimo sr. don Pedro Juan Campins* (Palma: Tip. Lit. Amengual y Muntaner, 1915), 72.

indevotos y curiosos al trasero²⁹. Pero la verdad es que había un elemento clave en el replanteamiento espacial de la cabecera de la catedral gestado por Campins (a parte de la intención de adecuar la seo lo máximo posible a las disposiciones del ceremonial de obispos) y era el de la visualización, el “ser visto” tanto o más que el “ver”. La solemnidad de la puesta en escena litúrgica es efectiva en tanto y cuanto puede ser contemplada por los feligreses. De ahí que los proyectos anteriores de Peyronnet o de Velázquez Bosco para retirar el retablo barroco y restituir el mueble gótico (cuya monumentalidad impedía también la visión de la cátedra episcopal) no fueran suficientes para Campins y le obligaran a ir más allá, desarrollando a través de la intervención de Gaudí, una nueva concepción espacial que establecía un eje visual continuo desde la nave mayor hacia la cabecera, en una progresión que partía del espectador (la feligresía) que ocupaba la nave mayor, pasando por la Capilla Real, donde estaban el altar y la cátedra episcopal, hasta llegar a la Capilla Alta de la Trinidad, pensada (en los momentos iniciales de la restauración litúrgica) como grandioso ostensorio para la exposición del Santísimo (aunque nunca llegó a ejercer tal función)³⁰.



Fig. 4. Colocación de la sillería del coro en la capilla mayor de la catedral de Mallorca, 1904. Foto Emili Sagristá (Archivo Capitular de Mallorca).

²⁹ Campins Barceló, “Carta pastoral”, 231.

³⁰ Emili Sagristá, *Gaudí en la catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos* (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962), 56.

La traslación de la sillería coral a la capilla mayor tuvo varias consecuencias evidentes tanto en su desarrollo estructural como en su planteamiento conceptual, algunas quizá no previstas inicialmente³¹ (Fig. 4). Al disponer los asientos de madera colateralmente a la cátedra de piedra se consiguió reforzar la centralidad del obispo dentro del coro (tal y como se pretendió, sin lograrlo, en el siglo XVII con el proyecto de construcción de un estalo monumental para el prelado), aunque ello supuso perder la histórica distribución de la sillería en dos coros (el del obispo y el del arcediano), dada la nueva posición central de la cátedra. Aunque de todas las permutaciones sufridas por los sitiales del coro durante el proceso de reubicación, la más sorprendente y discutida fue la inacabada intervención pictórica de Josep Maria Jujol sobre los espaldares y polseras del fondo de la capilla. Se trata de una intervención transgresora (y hasta agresiva si se quiere) que introduce de manera excepcional la pintura de vanguardia en un marco y sobre un soporte históricos, cuya finalidad principal, al margen de sus aportaciones iconográficas, era la puesta en valor de los elementos plásticos de la sillería, mejorando la visualización (especialmente a cierta distancia) de los relieves narrativos de las polseras (Fig. 5). Aun así, se trata de la propuesta que más duras críticas ha recibido, motivando incluso la errónea percepción de que fue precisamente esta actuación la que provocó el despido de Gaudí y Jujol dejando inconcluso un proyecto que, en realidad, se concibió como una obra abierta. Emili Sagristá lo expresó elocuentemente en su opúsculo sobre la intervención del arquitecto catalán en la catedral de Mallorca:

“¡Bendito sea Dios que no permitió que se ensuciara más madera! Se decía que estas pinturas de Jujol tendrían con el tiempo un valor enorme, por eso el Cabildo las guarda como oro en paño. Verdad es que hoy en día hay manchas de pintura que no desdican de éstas y, según dicen, se pagan a gran precio. En el mercado todo se vende”³².

³¹ Para la reubicación e identificación de los elementos de la fábrica y la sillería coral dentro de la renovada capilla mayor, véase el capítulo de Pere Terrassa y Kika Coll en este mismo volumen.

³² Sagristá, *Gaudí*, 35 y 36.



Fig. 5. Policromía en los espaldares de la sillería, Josep Maria Jujol, 1909-1910, Catedral de Mallorca. © Andreu J. Villalonga.

LA UBICACIÓN DEL CORO
EN LAS IGLESIAS DE ESPAÑA.
SAN PÍO V, FELIPE II Y EL BREVE
AD HOC NOS DEUS UNXIT

PABLO J. POMAR

Cuando en 1563 concluyó la última de las sesiones del Concilio de Trento, la mayor parte de las catedrales y colegiatas españolas contaba ya con el coro dispuesto en la nave mayor, enfrenteado al presbiterio y con el crucero expedito para que en él se ubicasen los fieles, tan sólo limitado por la crujía central que conectaba ambos espacios reservados al clero¹. En este contexto, y contrariamente a cuanto en ocasiones se ha venido manifestado, creemos que los escasos ensayos italianizantes que netamente contrastaban con la conocida distribución espacial antes descrita, no pueden ser tomados, como se ha pretendido, como una suerte de actuaciones modelo en las que se habría tratado de materializar, en el ámbito que nos ocupa, la más fiel adopción en España si no ya de los decretos del Concilio de Trento, al menos del espíritu nacido de aquella magna asamblea católica².

¹ Es lo que se ha dado en llamar “el modo español”, expresión que últimamente viene siendo puesta en cuestión por algunos historiadores por su supuesta carga determinista, nacionalista o incluso por su inexactitud histórica, pero que nosotros consideramos de notable utilidad. Así, como podemos hablar de modo francés cuando nos referimos a la secuencia altar-coro-fieles o italiano si tratamos una iglesia con el coro detrás del altar, hablar de modo español para definir un templo que tiene dispuesto el coro en la nave, nos parece visualmente muy claro. Es cierto que la precisión histórica, siempre deseable, matiza y difumina los límites geográficos y cronológicos de estas categorías corales, pero no lo es menos que permiten al historiador referirse a las distintas compartimentaciones del espacio litúrgico con tanta exactitud como concisión lingüística.

² El padre Ceballos afirma que en las catedrales españolas “el coro y el santuario, estrechamente unidos, formaban una suerte de iglesia clerical dentro de la iglesia, de la que la congregación de fieles quedaba excluida”, por el contrario, al tratar el modelo de coro a la romana propuesto por Juan de Herrera para la catedral de

Sin despreciar como raro antecedente el singular ensayo que tuvo lugar en la catedral de Burgos a mediados del siglo XVI³, la primera de las actuaciones a que venimos aludiendo tuvo lugar en la catedral de Cádiz donde, aunque no contamos con datos que lo confirmen, cabe pensar que el coro se ubicase hasta entonces en la nave central, como estaba en Sevilla y era ya común en toda España. Lo sucedido en esta catedral lo conocemos gracias a Fray Jerónimo de la Concepción, quien señaló que el obispo, don Luis García de Haro y Sotomayor, en 1572 “puso el coro en su parte oriental, detrás del altar mayor, al modo de las Iglesias de Italia”⁴. La operación se enmarcaba dentro de una intervención de mayor calado, en la cual los gruesos pilares originales fueron sustituidos por soportes columnarios, con lo cual no sólo se desembarazó la nave con el traslado del coro, sino que ésta se aligeró visualmente, ampliando su capacidad de manera notable. Este interés por disponer de mayor espacio para los fieles debió de ser el motor de dicha intervención si tenemos en cuenta el aumento demográfico que había experimentado Cádiz y que su catedral era parroquia única para toda la ciudad, lo cual obligaba a soluciones

Valladolid, entiende que el rey, a quien considera responsable de aquella innovadora propuesta espacial, “desearía poner en práctica en esta catedral, que se construía prácticamente de nuevo, las directrices rituales y litúrgicas emanadas del reciente Concilio de Trento”. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3 (1991): 45 y 46.

³ En 1551 los capitulares burgaleses adelantaron el altar mayor de la catedral hasta las inmediaciones del crucero y el coro se colocó en semicírculo en el ábside, con un pequeño altar portátil para uso diario del cabildo. Además de los conflictos surgidos con el condestable y los derechos funerarios de sus antepasados, apenas un año más tarde quedó patente que aquellos inconvenientes que habían advertido algunos canónigos al tiempo de votarse el traslado no eran en modo alguno infundados, lo que propició que el coro se trasladase de nuevo, esta vez a la nave, en la que habría de ser su ubicación definitiva. Además de argumentarse en su contra que “en ninguna iglesia de España está [el coro] de aquella manera”, algunos de estos reparos tenían una fundamentación eminentemente litúrgica, como cuanto esgrimió el corregidor González de Cienfuegos: “que quando el clérigo que dixere la Misa, o el Obispo que dixere la Misa, volviere a dar la bendición, o los otros avtos acostumbrados, han de estar vueltas las espaldas al pueblo; e si quieren dar la bendición al pueblo, han de estar vueltas las espaldas a los clérigos”. Matías Martínez Burgos, “En torno a la catedral de Burgos I. El coro y sus andanzas”, *Boletín del Instituto Fernán González* 126 (1954): 15-16.

⁴ Fray Jerónimo de la Concepción, *Emporio del Orbe. Cádiz Ilustrada* (Ámsterdam: Joan Bus, 1690), 549.

ingeniosas que hicieran compatible el rezo capitular con la cura de almas⁵. A pesar de todo, la intervención no se explica sin la participación de un prelado como García de Haro, que había visitado Italia, en la que habría conocido con casi toda seguridad el conocido modelo borromeico⁶. Pero lo significativo del caso es que, poco más de veinte años después, y sin que nada se interpretase en clave de afrenta a las supuestas novedades de Trento, el coro fue reubicado en la nave del templo siguiendo la práctica común, mas con un significativo matiz: ocuparía el segundo tramo de los pies y no el primero inmediato al crucero, sin duda debido a la necesidad pastoral antes aludida. Otros dos ejemplos serían los muy conocidos proyectos herrerianos de 1580 para la colegiata de Valladolid y la parroquia de Santa María de la Alhambra, proyectos que no pasaron del papel trazado y que en el caso granadino fue objeto de severas críticas litúrgicas y funcionales a cargo de Lázaro de Velasco y Ambrosio de Vico⁷. En el plano teórico, la realidad no distó demasiado de lo ya visto, apenas podemos citar las ya un tanto tardías *Advertencias* del arzobispo valenciano Isidoro Aliaga en 1631, que con su inspiración borromeica

⁵ La población gaditana en aquella fecha se estima en más de 6.000 personas, lo que supone su quintuplicación en sólo un siglo. Tomamos las cifras demográficas de Manuel Bustos Rodríguez, “La topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución”, *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social* 10 (2008): 417.

⁶ Desde que Giovanni Pietro Giussani, primer biógrafo de san Carlos, señalase al tratar la intervención de éste en la catedral de Milán, que “fece poi accomodare il coro con un disegno molto raro da lui stesso ritrovato”, se ha venido tradicionalmente atribuyendo a la intervención de Borromeo en la Catedral de Milán la reinención del llamado coro a la romana. No cabe duda de que la trascendencia de aquella reforma espacial y la inclusión del modelo en las famosas *Instrucciones* del arzobispo de Arona fueron decisivas para la popularización y difusión de dicha tipología coral, sin embargo, como han puesto de manifiesto tanto Donald Cooper como Sible de Blaauw, el arzobispo de Milán pudo contar para su inspiración con un importante número de experiencias arquitectónicas precedentes. Giovanni Pietro Giussani, *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescouo di Milano* (Roma: Stamperia della Camera Apostolica, 1610), citado por Carlo Castiglioni y Carlo Marcora, *Carlo Borromeo. Arte Sacra* (Milán: Bibliotheca Ambrosiana, 1952), 110; Donald Cooper, “Franciscan choir enclosures and the function of double-sides altarpieces in pre-Tridentine Umbria”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 1-54; Sible de Blaauw, “Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e cinquecento: La perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata”, en *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiales e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, ed. Jörg Stabenow (Venecia: Marsilio, 2006), 25-51.

⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Liturgia y configuración”, 47.

planteaban como alternativa al singular coro sin cerramiento, propio de las parroquias valencianas, la ubicación de la sillería en la cabecera, lo cual tuvo una incidencia casi imperceptible, quedando la propuesta en un mero *desiderátum*⁸.

Al igual que señalamos que estos proyectos no debían ser entendidos como una suerte de aislada materialización de la topografía eclesial tridentina en España, del mismo modo el fracaso de estas iniciativas tampoco ha de ser visto como paradigma de las dificultades e incomprensiones que habría encontrado la modernidad tridentina por la férrea y obstinada defensa de un modelo medieval profundamente clericalizado, más bien todo lo contrario. De hecho, creemos que en España Trento influyó limitadamente en los afectos y desafectos por este modelo de retrocoro o coro a la romana, que fue un modelo percibido más como “el modo de las iglesias de Italia” e incorporado al extraordinario trasvase artístico que de allí procedía en aquella centuria, que como una innovadora solución litúrgicamente *aggiornata*. A diferencia de cuanto

⁸ Este tipo de coro valenciano, cuya planta podemos ver a través de un dibujo del siglo XVIII inserto en el ejemplar de las *Advertencias* que conserva el Archivo Histórico Municipal de Valencia, se mantuvo hasta el siglo XX en numerosas parroquias de aquella archidiócesis. Viejas fotografías tomadas antes de la última guerra civil española permiten conocer, entre otros, los coros de los Santos Juanes de Valencia, San Valero y San Vicente Mártir de Ruzafa, San Andrés de Alcedia de Carlet, San Miguel de Onteniente, la Asunción de Carcagente o San Mauro y San Francisco de Alcoy. Merecería la pena estudiar la génesis y desarrollo de esta curiosa tipología que iría a engrosar la lista de las soluciones descartadas durante la búsqueda de una topografía eclesial que satisficiera las necesidades de visibilidad de los fieles sin menoscabo del clero capitular, entre los que cabría señalar algunos de los ensayos que tuvieron lugar en las reticentes catedrales de Burgos y León, así como algunos ejemplares de coros en alto, como los que tuvieron las catedrales de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada o la parroquia arciprestal de Morella. En relación con el caso concreto de Valencia, vid. Isidoro Aliaga, *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y a otros ministerios* (Valencia: Viuda de Juan Crisóstomo Garriz, 1631), 80-82; Esta obra fue dada a conocer por Antonio Benlloch Poveda, “Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)”, *Estudis* 15 (1989): 93-108. Existiendo un posterior estudio y transcripción íntegra de las mismas a cargo del mismo autor (*Manual de constructores. Advertencia para edificación de templos y utensilios sagrados (1631)*) (Valencia: Universidad Politécnica-Facultad de Teología, 1995), y otra parcial del mismo año a cargo de Fernando Pingarrón Seco, en la que se reproduce el dibujo antes citado (ed. Fernando Pingarrón Seco, *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631* (Valencia: Asociación Cultural «La Seu», 1995).

ocurrió en otras partes, raramente fue planteado el mudar tras la cabecera los coros españoles, coros que por otra parte continuaron siendo trasladados a la nave en las catedrales donde, como en Burgos o León, esta mudanza aún no había tenido lugar, y coros que seguían proyectándose también en la nave en las nuevas catedrales postridentinas (Granada, Guadix, Cádiz, las del Nuevo Mundo...)⁹.

La razón que gobierna esta permanencia de los coros españoles en la nave durante toda la modernidad y aún mayoritariamente hasta nuestros días está relacionada con un hecho históricamente incuestionable: la insignificancia de la influencia de Trento en España frente a la que se había ejercido en la dirección contraria, y es que el Concilio vino a ratificar cuanto en España se venía experimentando desde las centurias precedentes, confirmando la teología, la eclesiología y la disciplina que habían defendido mayoritariamente los padres conciliares españoles, *il clero di Spagna, che è il nervo di tutta christianità*, como llegó a afirmar el santo arzobispo de Milán Carlos Borromeo¹⁰. De este modo, si bien la doctrina del Concilio referente al culto al Santísimo Sacramento no

⁹ Sí que existió un tardío movimiento, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que trató infructuosamente de revolucionar los aquilatados espacios litúrgicos de los interiores catedralicios hispanos, mediante la reubicación del coro en las cabeceras y el traslado del altar al crucero con la consiguiente eliminación de los elementos de compartimentación del espacio y la descontextualización o eliminación del retablo mayor. Hay que señalar al respecto, que los siglos XVII y XVIII estuvieron marcados en la historia de las catedrales francesas por una suerte de tardía adecuación de su espacio interior a las necesidades litúrgicas de los fieles tantas veces ya aludidas, mediante la progresiva demolición de sus característicos “jubés”, lo que en muchas ocasiones periclitó la completa reformulación de los espacio de culto del compartimentado interior catedralicio francés. Proyectos de este tenor son localizables en casi toda la geografía peninsular, sin embargo, los argumentos aludidos ya serán de índole exclusivamente estético y tuvieron su origen allende los Pirineos, de donde provenían unidos al canal de ideas ilustradas que alcanzó toda España en aquella centuria y aún después. La innecesidad de estas reformas desde el punto de vista litúrgico debió de estar en la razón por la cual se desistió de llevarlas a cabo en casi todos los casos. Vid. al respecto Bernard Chedozeau, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII^e-XVIII^e siècle)* (París: Cerf, 1998). Así como José Enrique García Melero, “Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas”, *Espacio, tiempo y forma* Serie VII, 2 (1989): 223-286.

¹⁰ Pedro Leturia, “El Papa Pío Quinto y los orígenes de la «Restauración Católica»”, *Miscelánea Comillas* 2 (1944): 315-355; Casimiro Sánchez Aliseda, “Precedentes toledanos de la Reforma Tridentina”, *Revista española de derecho canónico* 3 (1948): 457, n. 2.

desciende hasta estos pormenores, sí que reafirmó, a través de la normativa más concreta contenida en las *praenotanda* de los nuevos libros litúrgicos y en los decretos emanados de los concilios provinciales y sínodos diocesanos posteriores a la magna asamblea tridentina, la motivación, la intención y la forma del arte y arquitectura sacros consolidadas en España y que en el caso concreto de los coros su ubicación en la nave, desgajado del presbiterio, se ajustaba plenamente a cuanto se infería de la lectura en los cánones y decretos en materia de participación de los fieles. A éstos, con su ubicación entre coros se les facilitaba una participación provechosa espiritualmente del Santo Sacrificio de la Misa y una visibilidad suficiente del sacramento de la Eucaristía, al tiempo que se permitía la asistencia por parte del cabildo, racioneros y capellanes en una posición de óptima visibilidad del altar, sin duda mejor que si el coro estuviese ubicado tras éste¹¹. De hecho, no podemos dejar de señalar que había sido la búsqueda de una distribución de los espacios celebrativos que hiciera compatible el rezo y asistencia capitular con la participación visual de los fieles, la que había generado y extendido el llamado “modo español” desde tiempos del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada¹². Por todo ello, el traslado de estos recintos a la

¹¹ Recuérdese al respecto los inconvenientes encontrados en el ensayo leonés de mediados del siglo XVI (vid. nota 3).

¹² Es bien conocida la pretérita existencia de coros situados a continuación del altar y apenas abiertos al crucero por una discreta puerta central, lo cual explica la llamativa profundidad de la cabecera en catedrales como Cuenca o Ávila, que podemos tomar como muestra elocuente de cuanto fue en España la topografía catedralicia habitual hasta la construcción de la catedral de Toledo. En la sede primada, la figura del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada († 1247) habría sido determinante para la adopción de esta audaz solución espacial, que sólo contaba con el precedente compostelano y que acaso también pudo venir propiciada por los condicionantes de la vieja fábrica musulme sobre la que se asentaba. El incremento del culto a la Eucaristía que venía siendo difundido desde finales de la centuria precedente por los frailes y mendicantes, la influencia de la *De Sacro Altaris Mysterio* de Inocencio III y acaso hasta los ecos de las ideas defendidas por el célebre obispo parisino Odón de Sully que insistía en los beneficios espirituales de la comunión contemplativa, la llamada “*manducatio per visum*”, habrían creado el caldo de cultivo que propiciaría la búsqueda de soluciones espaciales en las que el coro capitular no impidiera a los fieles esta participación en el Santo Sacrificio mediante la contemplación y adoración de la Hostia consagrada durante la elevación. Desde entonces, ninguna catedral se levantaría en España con la vieja secuencia espacial altar-coro-fieles, sino que adoptaría esta exitosa nueva formulación, pero es más, comenzaría el paulatino traslado de los coros desde el presbiterio a la cabecera, iniciado por Lugo en 1308, continuado por Tarragona y que cristalizaría a finales del siglo XV, bajo el estímulo de la reforma cisneriana.

cabecera casi ni se planteó en España, donde se vio como algo no tanto romano, en el sentido litúrgico del término, como geográfica y arquitectónicamente, casi estilísticamente, italiano.

Pero, como hemos señalado, las ideas generales defendidas en Trento se fueron concretando en los años posteriores, y en este sentido conviene recordar el papel fundamental de la imprenta, dado que el Concilio confió al papa la revisión de los libros litúrgicos para el rito romano, comenzando san Pío V el encargo con el *Breviarium*, que publicó en 1568, y continuando con el *Missale*, que sería promulgado mediante la constitución apostólica *Quo Primum Tempore* el catorce de julio de 1570. Los cambios introducidos por el nuevo misal romano no fueron en modo alguno revolucionarios. Hay que señalar al respecto que más que el resultado de una reforma propiamente dicha, el nuevo misal fue principalmente el fruto de someter los ya existentes en distintas partes a una depuración y unificación, conformando sus ceremonias con las del rito romano que se celebraba en Roma¹³. Esto trajo consigo una unidad notable de las rúbricas, pero también ciertas discrepancias por parte de las iglesias particulares que veían con asombro cómo no sólo se les obligaba a alterar ceremonias de inmemorial antigüedad, sino que algunas de las que proponía el *Ritus servandus in celebratione missae*—que es el texto del Misal que recoge las rúbricas e instrucciones que ha de seguir el sacerdote que celebra—, eran de difícil aplicación con la disposición espacial de muchos templos¹⁴.

Vid. especialmente Eduardo Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium* 15 (2009): t. 2, 315–327; y también Pedro Navascués Palacio, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en *Las Catedrales de Castilla y León I: medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994), 53-94; Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Barcelona: Lunweg, 1998) y Justin E. A. Kroesen, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula* (Lovaina: Peeters, 2009), 165-278.

¹³ Como fundamento del nuevo misal se había escogido el *Missale secundum consuetudinem Romanae Curiae*, el de mayor difusión entonces. Joseph André Jungmann, *El sacrificio de la Misa* (Madrid: B.A.C., 1951), 188.

¹⁴ La *Quo Primum Tempore* permitió a las iglesias locales el mantenimiento de los ritos litúrgicos que tuviesen una antigüedad ininterrumpida de al menos doscientos años. Qué duda cabe de que muchas de las ceremonias que en las iglesias de España se veían alteradas con la promulgación del nuevo misal sobrepasaban dicha antigüedad, sin embargo contarían con pocos instrumentos con los cuales poderlo acreditar. Jungmann, *El sacrificio*, 192-193.

Esto sucedería en España con los ritos de la incensación y oferta de la paz al clero asistente en coro durante la misa solemne celebrada con la asistencia de ministros sagrados. En efecto, lo previsto universalmente por estas instrucciones era que el diácono incensase el coro y el subdiácono llevase la paz al coro, de hecho, cuando éste está dispuesto inmediatamente a continuación del presbiterio o justo tras éste, la ceremonia puede acontecer en un breve espacio de tiempo, de modo que el sacerdote pueda contar de inmediato con el auxilio de ambos ministros tal como prevén las rúbricas. Sin embargo, con la ubicación habitual del coro en España, la imposibilidad de hacerlo es manifiesta. Si tenemos en cuenta la topografía espacial de nuestras iglesias y pensamos en el recorrido que ha de realizar cualquiera de estos ministros para incensar o llevar la paz al coro, notamos que ha de bajar del presbiterio alto, cruzar el bajo, salir de la reja de la capilla mayor, encarar la crujía y recorrerla de parte a parte hasta llegar al coro, donde habría de llevar la paz hasta ambas sillerías, o incensar a los clérigos asistentes, según se trate, para posteriormente recorrer todo el camino en orden inverso y llegar hasta el altar. En ambos momentos la Misa quedaría interrumpida durante un periodo de tiempo considerable y el sacerdote habría de parar las ceremonias, que estaban planteadas previendo el auxilio de los ministros sagrados. Fray Juan de Alcocer, en su *Ceremonial de la Missa* lo explicará con claridad:

“Llevando el subdiácono la paz al coro, no puede hazer lo que en la Rúbrica se le manda (que es descubrir el Cáliz y servir al Celebrante con vino y agua para purificarse), especialmente en España, donde están los coros más distantes del Altar que en Italia”¹⁵.

Hasta 1570, año en que como dijimos fue promulgado el nuevo misal, los usados en cada diócesis española eran también de rito romano, pero estaban plenamente arreglados a las particularidades propias de las iglesias locales, por lo que en lo referente al pormenor que nos ocupa, las ceremonias estaban previstas de distinta manera, incluyendo la participación de turiferarios para la incensación del coro y de acólitos provistos de portapaces para el rito de la paz. Los maestros de ceremonias de las catedrales serían quienes habrían de marcar la pauta en la recepción del nuevo misal también para la el resto de iglesias de cada diócesis, y se encontraban ya ante una difícil disyuntiva en otros detalles donde un acatamiento de las nuevas rúbricas con el espíritu positivista de hacer lo que dispone la autoridad, entraría en clara contradicción con la tradición

¹⁵ Fray Juan de Alcocer, *Ceremonial de la Missa* (Zaragoza: Ángelo Tavanno, 1607), 286.

recibida. Esta tensa tesitura, provocada por la paulatina normalización del rito, acompañaría a la Iglesia española durante toda la Edad Moderna. Así, cuando al iniciarse el siglo XVII los capitulares burgaleses trataron de implementar el recién promulgado *Ceremoniale episcoporum* del año 1600, se percataron de que en la catedral “nada se hacía como aia de haçer”¹⁶. En cualquier caso, en el particular concreto de las ceremonias de la incensación y la paz, el llevarlas a cabo tal como venían previstas en las rúbricas del misal se tornaba de todo punto imposible. Una singular serie de acontecimientos desembocaría finalmente en la solución del problema.

Unos meses antes de publicar el Misal, el papa san Pío V había enviado a España al protonotario de la cámara apostólica Luis de Torres para que se entrevistase con Felipe II, a quien habría de convencer de la necesidad de sumar sus fuerzas en defensa de la Cristiandad, lo que acabaría desembocando en la creación de la Liga Santa que culminó un año más tarde con la victoria de Lepanto¹⁷. A esa negociación, se incorporaron, una vez promulgado el Misal en el mes de julio, los problemas de adaptación resultantes de su implementación en España. Un texto del propio papa lo explica así que De Torres

“regresó a Roma desde los reinos de España, adonde por mandado nuestro había ido por ciertos negocios graves que afectan a la República Cristiana y Nos enteró plenamente de algunas dificultades que en aquellas partes se originaban de este Misal, según que gravísimos varones le habían referido por expreso encargo de nuestro carísimo hijo Felipe, Rey católico de las Españas”¹⁸.

Y es que, como señaló fray Jerónimo de Sepúlveda, Felipe II

“no quería que se quebrantase cosa ni regla de las que manda el misal, antes las guarda con mucha puntualidad. Y mientras dura la misa está

¹⁶ Lena Saladina Iglesias Rouco, “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”, en *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, coord. Germán Antonio Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 99.

¹⁷ Luis de Torres nació en Málaga en 1533, fue llamado a Roma en el año santo de 1550 por su tío, el arzobispo de Salerno, del mismo nombre. Al año siguiente fue nombrado clérigo presidente de la cámara apostólica y gobernador de la iglesia y hospital de Santiago de los Españoles. Manuel Espadas Burgos, *Buscando a España en Roma* (Barcelona: Lunewerg, 2006), 153.

¹⁸ El breve *Ad hoc nos Deus unxit* puede localizarse entre las primeras páginas de cualquier misal impreso para España desde los plantinianos del XVI en adelante. Una traducción al castellano del documento pontificio a cargo del claretiano Juan Postius Sala en *Ilustración del Clero* 9 (1915): 81-82.

mirando al misal para ver si se guarda lo que allí se manda. Y si ve que alguna cosa no se guarda, lo envía a decir y advertir luego: hecho por cierto de gran príncipe”¹⁹.

Las palabras del papa están tomadas del preámbulo del breve *Ad hoc Nos Deus unxit*, que fue el que permitió el mantenimiento en España e Hispanoamérica, como privilegios, de ciertos usos litúrgicos inmemoriales²⁰. Este interesantísimo documento, redactado obviamente en latín ha sido estudiado por los historiadores de la música sacra al ser el fundamento canónico que permitió se conservase el canto “según la forma de la Iglesia Toledana recibida en los reinos de las Españas desde antiquísimo tiempo”, un peculiar canto de tradición gregoriana con variantes propias que lo diferenciaban del gregoriano de progenie más romana que traía el Misal de San Pío V²¹. Sin embargo, ha pasado desapercibido para la historia del arte, que a nuestro entender no ha sabido aprovechar su importancia en relación con las piezas de ajuar litúrgico y también con la propia funcionalidad de la arquitectura sacra y, en concreto, con los coros, en el contexto que hemos tratado aquí, pues es este documento el que permitió a las iglesias de España conciliar su tradición con las nuevas rúbricas, al señalar que fuese el turibulario, y no el diácono, quien incensase al coro; y uno de los acólitos, y no el subdiácono quien llevase la paz a los del coro²².

Este breve se incorporó al inicio de todos los misales que se editaron para España e Hispanoamérica hasta el siglo XIX, lo que propició su rápida difusión. Sin embargo, para la implementación efectiva del mismo

¹⁹ Fray Jerónimo de Sepúlveda, *Historia de varios sucesos y de las cosas notables sucedidas en España y otras naciones desde el año 1584 hasta 1603*, ed. Fray Julián Zarco Cuevas (Madrid: Imprenta Helénica, 1924), 5.

²⁰ Ya abordamos la influencia de este breve pontificio en relación con el mobiliario litúrgico en Pablo J. Pomar, “La reforma de los amboes y el púlpito de la parroquia de Santiago de Sevilla en 1611”, *Laboratorio de arte* 15 (2002): 365-371. Tenemos en preparación un estudio completo del mismo y de su importancia en la historia del arte y la liturgia en España e Hispanoamérica.

²¹ Vid. la bibliografía al respecto citada por Manuel del Sol, “Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI)”, *Anales de Historia del Arte* 23, II (2013): 571, n. 2. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, “Felipe II, el monasterio de El Escorial y el Nuevo Rezado”, en *Felipe II y su época. Actas del Simposium*, t. II (San Lorenzo de El Escorial: Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, 1998), 525.

²² “Thuriferarius quoque, non autem Diaconus, chorum thurificet. Unus ex Acolytis quoque, non autem Subdiaconus, existentibus in choro pacem ferat”. Vid. nota 18.

fueron determinantes los tratadistas litúrgicos hispanos-Alcozer, Bustamante, Concepción, Almansa, Olalla, Zuazo, Aparicio...-que abordarían la cuestión, poniendo al alcance de los maestros de ceremonias, mediante sus compendios y manuales, soluciones inteligentes que sirvieron para llevar a la práctica cuanto había previsto el breve de marras en relación con la particular ubicación hispana de los coros capitulares.

Para concluir, sólo quisiéramos señalar un aspecto que consideramos hubo de ser capital determinante para el oportuno desenlace de esta encrucijada que en torno a las ceremonias del coro involucró a un papa santo y a un rey de medio mundo mientras negociaban Lepanto, y que no es otro que la extraordinaria preparación de Felipe II en materia de rúbricas, algo insólito para un seglar del momento. Fray Juan de San Jerónimo, señalaba al respecto en su libro de las *Memorias* que los sacristanes de El Escorial andaban siempre

“con cuidado en el componer los altares, porque cuando algunas veces se descuidaban en poner no tan bien la palia o frontaleras o poner un ornamento por otro, luego [el rey] se lo enviaba a avisar, y si se descuidaban en abrir la iglesia a su tiempo no se lo perdonaba; de suerte que en lo que tocaba a cosa de sacristía sabía más de ella y tenía más cuidado que los mismos sacristanes, y aun que todos los frailes de la casa”²³.

²³ Fray Juan de San Jerónimo, “Libro de las Memorias deste Monasterio de Sant Lorençio El Real”, en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España VII* (Madrid: Viuda de Calero, 1845), 366.

EL CORO COMO APÓDOSIS DE UNA UNIDAD
DE SIGNIFICACIÓN TOTAL:
EL CASO DE LA CATEDRAL
NUEVA DE SALAMANCA.
APUNTES PARA UNA IDENTIDAD SEMÁNTICA

MARIANO CASAS HERNÁNDEZ

Cuando en agosto de 1733 comienzan las celebraciones de la traslación del Sacramento al nuevo tabernáculo de la iglesia nueva, se culminaba un largo proceso comenzado en 1513 en el que se desarrolló el magno edificio de la Catedral Nueva de Salamanca, crisol de discusión de las experiencias constructivas de los mejores arquitectos del siglo XVI en sus inicios y joya de las intervenciones de la familia Churriguera en su terminación¹.

La disposición interna del edificio resultante constituye un ejemplo singular dentro del panorama peninsular de las iglesias catedrales. La mistagogía de las áreas y espacios encuentra evidencia en la concatenación de los diferentes “lugares fuertes”, concepto este último que explicaremos a lo largo de nuestro discurso². En este sentido debemos señalar la

¹ Cf. entre otros Fernando Chueca Goitia, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951); Ana Castro Santamaría, “La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LVIII (1992): 389-422; Ana Castro Santamaría, “La Prehistoria de la Catedral Nueva de Salamanca”, en *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*, coord. José Antonio Bonilla y José Barrientos García (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999), 113-128; Felipe Pereda Espeso, “La Catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LX (1994): 393-402.

² En la experiencia del nuevo templo mayor de Salamanca, el edificio se va a definir internamente por la existencia de lo que podemos denominar “eje axial de significación”, compuesto por la concatenación de diferentes “espacios fuertes” que desde el pórtico de occidente se extienden por el trascoro, coro, tabernáculo y

existencia de lo que hemos denominado “eje axial de significación”, que recorre la planimetría de la seo desde occidente hasta oriente, siguiendo la “columna vertebral” de la orientación de la seo, rica en significación simbólica³. Semejante eje constituye un verdadero recurso organizador del espacio que condiciona la topografía templaria de los lugares y los jerarquiza en aras de sus diferentes usos y funciones. En este sentido no se diferencia la catedral salmantina de otras iglesias mayores, dado que sigue los postulados del denominado “modo hispano”, ubicando el coro de los canónigos en medio de la nave, conectado a través de la vía sacra al altar mayor. Sin embargo, la originalidad se encontrará en la coexistencia del mencionado sistema con la particular configuración de la cabecera, centralizada merced al inmenso tabernáculo de los Churriguera.

La nómina de los “lugares fuertes” comienza en el pórtico occidental, prosigue por el trascoro, coro, cimborrio, tabernáculo y culmina en la capilla del Cristo de las Batallas. Obsérvese que en la catedral se da una conjunción de dos tipos diferentes de organización espacial, una de ellas el

culminan en la capilla del Cristo de las Batallas. Cada uno de estos elementos condensa simbólicamente un “punto fuerte” para el fiel, circunstancia que se ve expresada también en un mayor desarrollo de la semántica iconográfica que soporta. Además, no se conciben aisladamente, sino que en su forma final cada cual condensa el anterior y anticipa el siguiente, remitiéndose unos a otros continuamente en un ejercicio de analogías y guiños semánticos, en un complejo ejercicio de interrelación. Ello ha de tenerse en cuenta al abordar la organización interior de la catedral, puesto que dota de un plus de significación a la construcción, jerarquiza el espacio en función de las áreas litúrgicas y discursos doctrinales y supone un lugar especialmente adecuado para la autoafirmación de la comunidad capitular y de la Iglesia local de la que surge y a la que sirve.

En este contexto hay que insertar y comprender la singular configuración centralizada de la cabecera que la Iglesia de Salamanca posee, gracias al aparato del tabernáculo, y no confundirla con el “eje axial de significación”, donde se logra integrar espacialmente todo el área para el culto, de modo especial en la exposición solemne del Santísimo. Nótese que no existe deambulatorio hasta la destrucción de esta magna máquina y la elevación de los muros perimetrales que conforman la capilla mayor por parte de Sagarbinaga, otorgándole entonces la certificación de nacimiento, dado que no existía. Semejante decisión destruye el original planteamiento espacial, a la par que logra desconectar totalmente las capillas de la cabecera de la articulación del discurso general con el que la seo fue consagrada, especialmente la del Cristo de las Batallas, significativo y capital lugar de referencia para la Iglesia local.

³ Cf. Jean Hani, *El simbolismo del Templo cristiano* (Palma de Mallorca: Sophia Perennis, 1997). Es muy interesante el concepto “Cuerpo de Cristo *in modum viae*”: Cf. Marco Alejandro Sifuentes Solís, *Arquitectura religiosa* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005), 189.

mencionado “eje axial de significación” que distribuye y tensiona los lugares en un encuentro dialógico, y por otra la concepción de la cabecera como una estructura de tipo centralizado que convierte todo su perímetro en lugar de celebración cultural y no en mero deambulatorio.

No se trata de realizar aquí una historia que dibuje la derivación desde el primer planteamiento de la seo hacia la final solución llevada a término, para lo cual referimos a otras publicaciones⁴, sino de recordar brevemente los postulados teóricos que desde la celebración del Concilio de Trento propugnaron la reforma católica y que en nuestra opinión influyeron grandemente en su concepción⁵. Es ampliamente conocido que muchos historiadores han querido leer única y exclusivamente el movimiento pluriforme dimanado de las disposiciones tridentinas, y por supuesto sus concreciones plásticas, desde una postura meramente combativa de reacción, como tardía respuesta al problema protestante, postura de la que nos distanciamos. La gran dilación conciliar en el tiempo y las dificultades derivadas de los problemas surgidos en las relaciones internacionales obligaron a los asistentes a vencer trabas para afirmar la ortodoxia de la doctrina, alejando errores y posturas no acordes con la revelación. Los cánones resultantes aseveraron, entre otras cuestiones, la presencia real de Cristo en la Eucaristía⁶, lo que resultó determinante para la futura concepción de los espacios litúrgicos. Aquí radica nuestro particular interés en el asunto. Tras los diferentes cambios de trazas del nuevo templo salmantino, que culminaron en la adopción de la cabecera de testero plano, en lugar de la poligonal primeramente diseñada, por parte de Ribero Rada, salió a la luz un espacio que finalmente terminaron de configurar los

⁴ Pedro Navascués Palacio, “La construcción de un gran templo. La arquitectura de la Catedral Nueva”, en *La Catedral de Salamanca* (Salamanca: Promecal, 2012), 259-342. Antonio Casaseca Casaseca, *Las Catedrales de Salamanca* (León: Edileasa, 2006), 77-86. Daniel Sánchez y Sánchez, *La Catedral Nueva de Salamanca* (Salamanca: Cabildo de la Catedral de Salamanca, 1993), 49-106. Mariano Casas Hernández, “Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la Catedral” (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2013), 554-567.

⁵ Cf. el revelador trabajo desde una óptica “distinta” de Ronnie Po-Chia Hsia, *El mundo de la renovación católica 1540-1770* (Madrid: Akal, 2010), léase especialmente el enunciado de la idea en la p.24. Nos situamos en el horizonte de comprensión dibujado por Olegario González de Cardedal, “La Reforma Católica”, *Cuenta y Razón* 115 (2000): 91-98 y Bernardino Llorca, “Verdadera reforma católica en el siglo XVI”, *Salmanticensis* (1958): 479-498. Cf. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3 (1991), 43-52.

⁶ Cf. DS 1651ss.

Churriguera siguiendo evidentemente los dictados programáticos capitulares. El peso de la tradición, por la influencia identitaria de la significación de la sede primada y de la sede apostólica compostelana en los pilares constitutivos y el horizonte de la Iglesia hispana, condujo a respetar los elementos en la posición tradicional (el coro fue levantado en su lugar propio ya en la consagración de la primera media iglesia de 1560) pese al planteamiento espacial de la planta inspirado por la experiencia de la catedral vallisoletana. Ello plantea una paradoja que ha llevado a conjugar las disposiciones espaciales en el buque de la seo. Si el amplio desarrollo de la cabecera se llevó a cabo con intención de colocar el coro en él, conforme al proyecto de Herrera para la ciudad del Pisuerga, en el que esta parte no es contemplada como un bien mueble sino como un elemento arquitectónico fundamental de la obra, ¿qué razones son las que conducen a olvidar el planteamiento de fondo? ¿porqué se coloca el coro en el espacio central que hoy ocupa? Probablemente el peso del ejemplo de la sede primada y de la apostólica, expresando una vinculación que imbrica a la salmantina con aquellas, junto a los deseos del cabildo de conformarse un espacio privilegiado, unitario y cómodo, según el modo vigente en la catedral vieja, en la nueva y espléndida fábrica, en el que desarrollar la liturgia de las horas, así como la posibilidad de desarrollar un gran tabernáculo en altura, abierto en todos sus lados en estructura centralizada, facilitado por la amplia dimensión de la cabecera, su considerable capacidad y la inigualable visibilidad que ofrecía el testero, se encontraran entre las causas que alentaron la decisión (Fig. 1).

Cuando el cabildo decidió emprender las obras de construcción del coro y tabernáculo, optó por la disposición de “Altar-Pueblo-Coro”, con el eje de la vía sacra que unificaba los espacios. Sin embargo, el lenguaje arquitectónico hablaba de manera diferente. Para poder solucionar este problema se acudió a la labor de decoración de la bóveda que se eleva sobre la actual capilla mayor y que señala el lugar en el que se terminó levantando el monumental tabernáculo, a modo de cubierta-baldaquino, revelando el epicentro de la cabecera. El recurso decorativo en la exuberante bóveda a base de la multiplicación de diversos adornos en una maraña que recubren claves, nervios y terceletes, apoyándose en una policromía de dorados y colores intensos, intenta subsanar el cambio en la aparente incongruencia de la colocación espacial estratificando las áreas. Lo mismo cabe decir respecto de la decoración de sus paredes. Los tramos inmediatos (convertidos en verdadera girola tras la construcción de los muros perimetrales de la capilla mayor por Sagarbinaga) arropan el presbiterio con su menor elevación, a la par que entablan un diálogo jerárquico con dicha capilla por medio de la proporción, y la engrandece al

dotarla de un espacio desahogado, coadyuvando a su ampliación visual apoyada por la disposición del claristorio. La carencia de barreras físicas que alcanzaran la altura de los arcos que delimitan la capilla mayor, contribuía a la par a la diferenciación litúrgica del espacio y a su disfrute como unidad total.

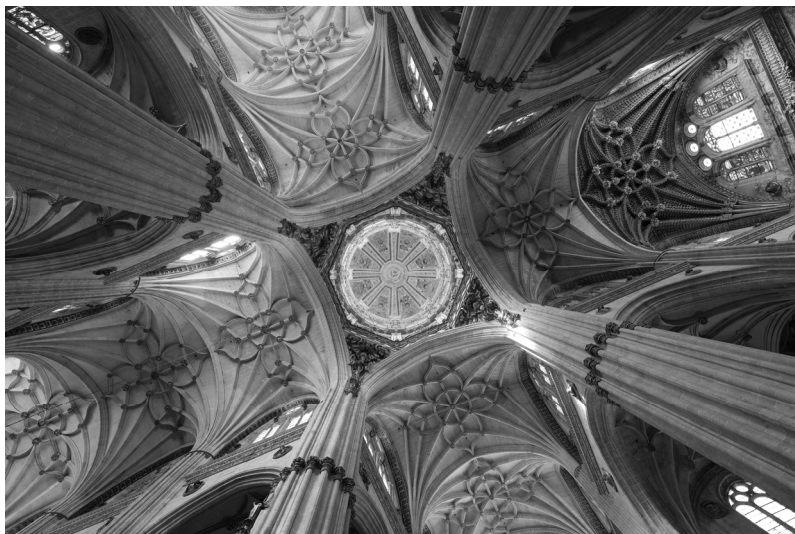


Fig. 1. Vista parcial de la bóveda de la iglesia nueva. © Mariano Casas Hernández.

El proyecto que llevó adelante Alberto de Churriguera tras la muerte de José Benito resultó ser una mezcla de tradiciones y sensibilidades, al no desarrollar una capilla mayor al uso, sino un espacio centralizado en cuyo epicentro se elevaba un tabernáculo en el que colocar el altar mayor, desplegar un programa iconográfico particular y procurar un trono insigne para la exposición del Sacramento, mientras se instala el coro en el lugar tradicional.

Actualmente contamos con la ayuda del dibujo de una planta realizada por Andrés García de Quiñones en el Archivo de la Basílica de N^a S^a del Pilar de Zaragoza, reinterpretada por Nieves Rupéres y Javier Ibáñez en 2010⁷. El diseño nos permite percibir ya sin duda alguna y de una forma

⁷ María Nieves Rupérez Almajano y Javier Ibáñez Fernández, “Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 105 (2010): 355-394.

evidente cómo la concatenación de los que hemos denominado “lugares fuertes”, culminaba con la capilla del Cristo de las Batallas, que servía de telón de fondo principal al tabernáculo visto desde el altar mayor, permitiendo que la fuerza de la “presencia que se siente” se haga patente aún en aquellos ángulos en los que se da la ausencia de su visibilización directa. La imagen de tan querido crucificado contiene una enorme significación para la Iglesia particular de Salamanca, dado que supone y representa la recuperación de la sede para la cristiandad.

Con semejante planteamiento espacial la conexión entre las dos estructuras del coro y del tabernáculo no viene determinada únicamente por el hecho de contener una vinculación de tipo ritual que inexorablemente las une desde los postulados del uso, sino que también está definido y subrayado-en el caso que nos ocupa-por la reciprocidad de sentido y remitencia que desde el ámbito de la teología conecta los programas iconográficos del coro y del tabernáculo, a modo y manera de lo que en sintaxis una prótasis es a su apódosis.

La gran frase que se pronuncia de este modo no puede ser leída desde los meros auxilios de los estilemas o recurriendo a la comparación con ejemplos coetáneos o precedentes en otros lugares, sino que su clave de interpretación reside en la apropiada lectura de aquello que el programa dice, sin más aditamentos o proyecciones. Intentar un acercamiento de otra manera, que aisle las partes de lo que es un conjunto, solo conseguirá cercenar la particularidad que la sede salmantina ostenta y celebra, silenciado la verdad e inventando o trasladando otras cuestiones ajenas al propio microcosmos catedralicio. El coro, por tanto, no ha de ser considerado una estructura desconectada en cuanto a su significación del organismo que constituye.

Ciertamente en el denominado “modo hispano”, tal y como nos ha sido señalado especialmente desde las formulaciones de Pedro Navascués⁸, la relación de reciprocidad inmediata y próxima del coro con el presbiterio y altar mayor se establece a partir de las necesidades de la liturgia. El asunto ni contiene novedad ni lo vamos a tratar, dándolo ya como algo conocido

⁸ Cf. Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998); Pedro Navascués Palacio, *La catedral en España. Arquitectura y Liturgia* (Barcelona: Lunverg, 2004). En relación a la comprensión del modo hispano véase la Bula *Apostolici Ministerii* de 1644. Respecto de la disposición del coro en medio de la nave desde su concepción inicial en el nuevo templo salmantino véase Simón García, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, Edición facsímil del manuscrito de 1681 (Valladolid: Colegio de Arquitectos, 1991). A esta edición precedió una de la Universidad de Salamanca en 1941.

y común. En este sentido, el coro, como se conoce, no es una mera sillería mueble que se pueda colocar en cualquier lugar al albur de la opinión de turno, sino que supone un espacio concreto y constituye un lugar necesario en la configuración interna y definitiva de la catedral⁹.

En el caso de la Catedral Nueva de Salamanca, con el proyecto de los hermanos Churriguera hayamos un caso excepcional en el que la sillería del coro no se convierte en un grupo aislado simplemente yuxtapuesto al resto de los elementos configuradores del espacio, sino que se convierte, mediante su discurso iconográfico en uno de los protagonistas dialógicos conectado fuertemente con la gran máquina del tabernáculo que se erige en el epicentro de la cabecera. El coro, desde este punto de vista, es concebido no como un mero elemento más, necesario para la celebración de la liturgia de las horas, sino como una parte fundamental del desarrollo discursivo desplegado en el eje axial de significación de la seo.

La particular configuración espacial de la Catedral Nueva de Salamanca, tal y como se inaugura en 1733 la ensalza como modelo singular en el contexto de la Península, territorio en el que encuentra ciertos antecedentes lejanos que alcanzan su máximo desarrollo en el ejemplo salmantino¹⁰. Por otra parte, las peculiaridades de su cabildo quedan reflejadas en el desarrollo del programa iconográfico, del cual, a día de hoy solamente se conserva íntegra una de sus mitades: el coro¹¹. A

⁹ La ubicación del coro en el centro de la nave de las iglesias catedrales—recordábamos—es una de las características propias del proceder de la costumbre hispana, que vinculado a su conexión mediante la vía sacra flanqueada por el pueblo—verdadera característica del “more hispano”—con la capilla mayor, establece el núcleo fundamental de generación de los diferentes espacios litúrgicos de la configuración interna de la seo.

¹⁰ Véase el capítulo titulado “Singularidad de la configuración planimétrica final salmantina en el horizonte de las catedrales hispanas” en Casas, 573-583. Son muy interesantes las proximidades que el modelo mantiene con ejemplos novohispanos, especialmente con Puebla de los Ángeles y México. Las relaciones entre las sedes “allende los mares” y Salamanca son constantes a través de la historia. No ha de olvidarse que muchos de los obispos preconizados a aquellas iglesias proceden del cabildo catedral salmantino, de su universidad y colegios mayores.

¹¹ El hecho de que únicamente haya llegado hasta nuestros días el coro de una manera íntegra, no significa necesariamente que se desconozca el programa iconográfico del tabernáculo, transmitido fielmente a través de los sermones y textos de la publicación de José Calamón de la Mata y Brizuela, *Glorias sagradas y aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca y colocación de el Augustísimo Sacramento en su Nuevo Sumptuoso Tabernáculo* (Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1736).

él debemos prestar especial atención en estos momentos por la apretura del espacio (Fig. 2).



Fig. 2. Vista parcial de la sillería del coro con el facistol en primer término. © Mariano Casas Hernández.

La jerarquización de los estalos a partir del reservado para el obispo, se va a visibilizar también en la distribución de la iconografía que puebla los respaldares. Así la imagen de Cristo Salvador presidirá el desarrollo iconográfico del coro (Fig. 3). En torno a él se distribuye el apostolado, incluyendo a san Pablo en los doce, siguen los evangelistas, los santos y mártires de la Iglesia hispana, entre los que sobresalen los santos relacionados con la Iglesia de Salamanca (san Juan de Sahagún, los cinco mártires salmantinos, santo Toribio de Mogrovejo...) Los doctores máximos de la Iglesia Occidental forman un cuerpo tras el cual aparecen los titulares de las principales sedes de la Iglesia hispana. En la apertura del programa por la vía sacra aparece un guiño que redunda en la afirmación del trono español y de quien en él se sienta al ubicar en los estalos inmediatos a la entrada ceremonial a san Fernando, intitulado en la cartela como Rey de España, y al titular de la sede en la que se asienta la Corte, san Isidro labrador.



Fig. 3. Relieve de Cristo Salvador. Estalo episcopal. José de Larra. © Mariano Casas Hernández.

En el estrato inferior aparecen efigiadas como cuerpo, las vírgenes y santas, de las que únicamente se pueden identificar a un número muy reducido. Podemos afirmar la identidad de las santas Marina, Engracia, Bárbara, Teresa de Jesús, Catalina de Alejandría (o Leocadia), Práxedes y Rosa de Lima. En la zona del hebdomadario aparecen los bustos de Juan de Ribera, Juan de Sahagún y Toribio de Mogrovejo, sin identificación alguna excepto los uniformes de los colegios mayores a los que pertenecieron. Obsérvese el particular empeño capitular por ensalzar la vinculación de estos santos con las instituciones de los poderosos Colegios Mayores de la universidad española, marca de “salmantinidad” y afirmación identitaria colectiva relevante (Fig. 4).



Fig. 4. Relieve de santa Teresa. José de Larra. © Mariano Casas Hernández.

En la zona alta, y como coronamiento, se alzan imágenes de ángeles niños tocando instrumentos de época, cantando y sujetando cantorales. Es decir, reproduce en figuración perenne lo que el cabildo realizaba de forma continuada en el recinto, esto es, el canto de la liturgia de las horas. En los sermones y tratados de época se explica cómo las potencias celestes acuden a rendir culto, junto al cabildo en este caso, en la liturgia de la Iglesia. Pero de la misma manera que asisten las potencias celestes, también acuden las infernales, no tanto a rendir culto a Dios cuanto a tentar al clérigo que allí ha de luchar encarnizadamente por el cumplimiento pulcro y adecuado de la liturgia. Como el mal no puede crear vida, ha de utilizar los elementos de la creación para corromperlos y lograr así sus fines. Por esa razón los mascarones que se distribuyen en las misericordias conforman rostros malignos que intentan por todos los medios acabar con las obligaciones de la Iglesia y distraer al que tienen la obligación de llevar a cabo el culto divino. Tampoco tiene problema alguno en pervertir signos y gestos que se utilizan en el ordo sacramental. El coro se convierte así para el clérigo en el campo de batalla donde se

desarrolla la lucha espiritual entre las huestes de Dios y las del maligno¹² (Fig. 5).



Fig. 5. Misericordia representando un *vultus trifons* infernal. © Mariano Casas Hernández.

Junto a los ángeles mencionados del coronamiento, aparecen también unos escudos en los que se figuran asuntos procedentes de la letanía lauretana y de las imágenes de la Sagrada Escritura que hacen referencia a santa María. De este modo, todo el coronamiento se torna en un gran “Tota Pulchra” presidido por la Inmaculada que se enseñorea en el tabernáculo dispuesto sobre el estalo episcopal y que perpetúa los trabajos que el cabildo llevó a cabo a lo largo de la historia en la consecución de la entonces opinión pía de la Inmaculada Concepción.

Dispongamos ahora la atención sobre un mueble que en otros lugares suele ser únicamente funcional, y en Salamanca se convierte en portador de una esclarecida iconografía que lo convierte en pieza fundamental a la

¹² Cf. Casas, 392-437. Véase especialmente la bibliografía contenida en las páginas referenciadas, que por razones de espacio no podemos incluir aquí.

hora de integrarlo en el contexto general que tratamos. Nos referimos al facistol (Fig. 6).



Fig. 6. Facistol. © Mariano Casas Hernández.

Las cinco esculturas de pequeño tamaño (40 cm.) que forman parte del facistol, asombran a quien las contempla por la espectacularidad de concepción y detalle de factura. El rey David ocupa la cúspide del templete. En los frentes y bajo los arcos, al oriente se sitúa Melquisedec, Aarón al poniente, Isaías en el septentrional y Jeremías en el mediodía. De este modo el sacerdocio de la Antigua Alianza, representado por el origen: Aarón, queda de espaldas al altar, puesto que ha sido superado por el de Cristo, prefigurado en el pan y vino ofrecido por Melquisedec, quien mira directamente al tabernáculo del altar mayor. Isaías y Jeremías se disponen en los laterales, por su anuncio de la llegada del Mesías y del acontecimiento de la encarnación, y la profecía de la Nueva Alianza

basada en el conocimiento interior de Dios, una vez que ha perdonado los pecados de su pueblo. Las profecías del acontecimiento Cristo y las prefiguraciones del nuevo culto en la persona del Hijo sirven de sostén a la alabanza divina que unifica los dos testamentos: los salmos de David. David es el portador de la esperanza mesiánica, que ha de nacer de su casa. Su imagen corona el conjunto (Fig. 7).



Fig. 7. Rey David. Facistol. © Mariano Casas Hernández.

Frente al coro, bajo el tramo de bóveda que hace las veces de magno baldaquino, se elevó la máquina del tabernáculo, de unos 30 metros de altura, ideada por los Churriguera. Este gran tabernáculo constaba de cuatro altares, adosado cada uno a su respectivo lateral. Estaba compuesto por tres cuerpos que se desarrollaban en altura, el primero de los cuales comprendía un basamento ricamente trabajado con molduras y tallas en mármoles diversos, con los altares adosados, dispuestos en cada cara, así

como las puertas que daban acceso a los usillos que ascendían hasta el lugar de exposición del Santísimo.

Sobre este basamento se elevaba un primer cuerpo de arquitectura gigante organizado en dos niveles. El primero estaba constituido por doce doctores de la Iglesia: los máximos occidentales, los magnos orientales, san Nicolás de Bari, san Buenaventura, san Isidoro y santo Tomás de Aquino. Sobre él, ángeles niños sostenían alegorías del Sacramento eucarístico. Todo ello servía de base al lugar de la exposición solemne, al que había que subir la custodia del Corpus para la ocasión en un artificio creado a tal efecto. Culminaba el conjunto del primer cuerpo el cordero místico sobre el libro de los siete sellos y las armas de María junto a ángeles mancebos que hondeaban banderolas en las que estaba escrito el evangelio del día de la fiesta de la Asunción.

El segundo cuerpo, de planta centralizada, ostentaba el grupo de los apóstoles en torno al sepulcro de santa María. La Virgen era elevada en medio de un trono de nubes e impulsada por ángeles infantes y mancebos hacia la Trinidad que le salía a recibir. Cabe señalar, que sólo se conserva la hechura de Dios Padre en el ático de un retablo y la escultura de la Virgen en el tabernáculo del retablo mayor de la Colegiata de Toro.

El remate estaba constituido por una serie de volutas gigantes que se unían en el centro y servían de base a la alegoría de la religión católica, a la que angélicos personajes presentaban los atributos de los poderes del mundo: corona imperial, tiara y cetro.

Dibujamos de esta manera los elementos fundamentales de la gran afirmación que se desarrolla en “el eje axial de significación” de la catedral, la cual se encuentra distribuida de modo particular en el elocuente programa iconográfico del coro y del tabernáculo. Como venimos señalando, ambas construcciones tienen que ser entendidas y leídas en remitencia de sentido y reciprocidad de contenido, de forma que las afirmaciones dogmáticas y el peculiar enfoque doctrinal en el que el componente intelectual tiene tan fuerte presencia, marcan y exteriorizan la identidad de la iglesia salmantina y la autocomprensión del propio cabildo. Mensaje totalmente cercenado y denostado por el mismo colegio capitular cuando una mayoría en su interior se dejó llevar por un ideario muy alejado de la experiencia hispana, decidiendo apenas trece años después de su culminación el desmonte del tabernáculo (1746) y la elevación de una capilla mayor al uso (1761), destrozando el primitivo planteamiento del templo salmantino.

Sintetizando los postulados teológicos programáticos del conjunto, nos encontramos con los dos ejes polarizadores del discurso, que repiten en ambos extremos los ecos del otro costado. El estalo episcopal ostenta en su

respaldo el relieve de la institución de la eucaristía. Sobre el altar del tabernáculo se celebra efectivamente la eucaristía, y en su sagrario se reserva. En el medio, se sitúa el facistol, donde Aarón, como origen del sacerdocio levítico, da la espalda al nuevo sacerdocio instituido por Cristo, representado en la faz que mira directamente al altar por medio de Melquisedec, prefiguración del ministerio sacerdotal a través de los dones presentados del pan y del vino. En aquél, se enseorea la figura de Cristo Salvador, como monarca que se manifiesta con su corte y adopta la figuración de su misión salvífica universal. En el tabernáculo se muestra Cristo mismo bajo protección de la custodia, rodeado del cuerpo de doctores, defensores del kerigma y sustentadores teóricos de la percepción de la revelación. En este último sentido, en Salamanca, los doctores adquieren un subrayado de particular relevancia, puesto que no se ha de olvidar la estrecha relación que el cabildo mantiene con la universidad primera de la Corona, su labor intelectual y su contribución al desarrollo del correspondiente discurso académico.

Siguiendo la lectura teológica, el acontecimiento redentor es visibilizado particularmente en su consumación en una criatura: María. La Ascensión, sita en el tabernáculo, como destino final; la Inmaculada Concepción, sobre el estalo episcopal, como principio coherente. Los dos filios del mismo misterio mariano se expanden y visibilizan. Uno (Asunción), como titular de la catedral y como recapitulación lógica de una vida de obediencia a la voluntad divina, de confianza absoluta en los designios de Dios Padre, de abandono en su predilección. El otro (Inmaculada Concepción), como protología salvífica del acontecimiento redentor de Cristo Jesús. Ambos, como gracia alcanzada por los méritos de Jesucristo, como flujo consecuente con su condición de Madre de Dios. La Iglesia de Salamanca se mira en el espejo de María, viéndose con esperanza en ella, anhelando compartir la bienaventuranza de la visión beatífica eterna y definitiva. El colegio capitular, de la misma manera, exalta las virtudes marianas y canta las alabanzas de Dios llevadas a cabo en santa María. De este modo, desarrolla todo el programa litánico en la crestería coral, arrojando la oración diaria con las armas de la que siendo Virgen engendró al Verbo increado.

Los diversos coros: apóstoles, evangelistas, mártires, doctores, confesores y vírgenes, asisten a la manifestación del Salvador. Muchos son testigos privilegiados de la Iglesia hispana, profunda raíz a la que pertenece la salmantina, de la que también se encuentran figurados ejemplos de virtud. En el medio, Isaías y Jeremías, como sujetos que intuyeron la misión soteriológica de Cristo, y David, el rey nacido pastor, en virtud de ser el depositario de la promesa mesiánica. El facistol se

convierte en clave de lectura, en el gozne donde gira el quicio de la *Historia Salutis*. En él se visibiliza cómo la Vieja Alianza sinaítica caducó y ha amanecido la Nueva: Cristo vino al mundo y lo redimió. La Iglesia universal, actualizando el misterio de la salvación en la celebración eucarística (tabernáculo) vive y camina hacia la consumación de los tiempos (coro).

En definitiva, la frase pronunciada en el eje axial de significación alcanza varios niveles de realidad y de profundidad teológica. Y a pesar de conservar a día de hoy tristemente sólo una parte, podemos realizar la aproximación precisa que recupera en justicia el particular constructo que en Salamanca se llevó a cabo y que lo individualiza significativamente de los conjuntos de otras iglesias mayores.

Retornemos, pues, a la primitiva y genuina lectura de estos conjuntos, para que, más allá de meros discursos formales de puro epitelio, no se hagan reales las palabras con las que finalizamos y que corresponden a Rodin al contemplar la catedral de Laón, realmente significativas en el ámbito universitario: “Los nuevos bárbaros no ven estos estigmas, no los entenderían si se dispusiesen a mirarlos. Gritan, golpean, destruyen, o desdibujan, cambian, traicionan. Y las masas les dejan hacer”¹³.

¹³ Auguste Rodin, *Las catedrales de Francia* (Madrid: Adabá, 2014), 207.

PART II:
SYMBOLISM AND ICONOGRAPHY

MUSIC, ARCHITECTURE AND SYMBOLISM IN THE COURT OF CLEMENT VI: ANOTHER INTERPRETATION OF THE PONTIFICAL POLICY IN AVIGNON¹

JULIEN FERRANDO

When studying an architectural space, its sociological and political environment, the practice and performance of music within that architecture should be taken into account. Music was part of the scientific education of all scholars. During the 13th century, the universities and the development of Aristotelian philosophy opened up the study of musical art, focusing especially on the physical phenomena of sound². Moreover, the emergence of a more complex polyphony seems to have run parallel to the development of cathedrals³. Modifications of volume led to evolution in the superposition of voices, for example in the hierarchy of high and low voices, seeming to adapt to the acoustic, and, especially, to the reception of certain frequencies by the audience⁴. However, it is precisely in its capacity to “say” something that music is complementary and necessary to the understanding of a society. Despite its complexity, the relationship between music and architecture is fundamental to understanding a building. The late Middle Ages seem to open original perspectives on the relationships between polyphony and religious buildings, especially Gothic cathedrals. As Vasco Zara writes “Entre une

¹ This paper follows another publication entitled “Solus deus creat, nullum corpus potest creare”, in *La chapelle saint Pierre et saint Paul du Palais des Papes, une projection architecturale du motet Petre Clemens, Ontologie de la création en musique, vol. 3: Des lieux en Musique*, dir. Christine Esclapez (Paris: L’Harmattan, 2014), 75-96.

² Paolo Gozza, “La scholastique et la musique”, in *La musique au Moyen-Âge*, ed. Vera Minazzi et Cesarino Ruini (Paris: CNRS ed., 2011), 130.

³ Pascale Duhamel, *Polyphonie parisienne et architecture de l’art gothique (1140-1240)* (Bern: Peter Lang, 2010), 147-148.

⁴ Vasco Zara, “Architecture et musique: le langage symbolique”, in *La musique au Moyen-Âge*, 101.

pratique de composition musicale qui a ses fondements sur la répétition de formules préétablies – les structures isorythmiques engendrées par la répétition rythmique et mélodique du *cantus firmus* (la mélodie du plainchant originaire) – et une pratique architecturale fondée elle aussi sur la répétition de schémas et figures géométriques prédéterminées – la méthode *ad quadratum* et *ad triangulum*”. Musical composition meets architectural composition, thanks to geometric projection, as a norm in space. This notion of construction could be applied between a political dimension’s motet, the *Petre Clemens / lugentium siccentur / Non est inventus* composed by Philippe de Vitry, and the building called the *opus novum* of the papal palace in Avignon, including the chapel of Saint Peter and Saint Paul.



Fig. 1. View of the Palais neuf of Clément VI and of the building *opus novum*. © J. Ferrando.

In Avignon in 1342, Bishop Pierre Roger de Rosières d’Egletons was elected Pope, taking the name Clement VI. During his papacy he sought to adapt governmental skills to serve his new political design. However, during his early months, the political context was very strained: the Holy Roman Empire did not want to recognise him as the Pope because he was not in Rome. In addition, the Roman people sent representatives, including

Cola di Rienzo, to urge Clement VI to return to the Holy City, the seat of Saint Peter⁵.



Fig. 2. Chapelle saint-Pierre et saint-Paul. © F. Lepelletier / RMG Palais des Papes

⁵ Andrew Wathey, “The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance”, *Early Cambridge, Music History* 12 (1993): 90-93; Etienne Anheim, *Clément VI au travail, Lire, écrire, prêcher au XIV^e siècle* (Paris: Publication de la Sorbonne, 2014), 309-312.

In this tense political atmosphere, the Pope decided to develop the old palace and to create a new wing well adapted to his administration and to his court. At this time, one of the leading composers and scholars of the day, Philippe de Vitry, wrote for Clement VI a memorable musical work: the motet entitled *Petre Clemens* was to support the Pope in all his actions. For this current research, this musical creation was among the richest and most complex, due to the different levels on which it could be read, in addition to its political engagement. The purpose of my paper today is to present a hypothesis to link this musical piece with the architecture of the palace of Avignon designed by Clement VI: the *opus novum* included such new spaces as the apartments, the towers, a courtyard, a big audience room and a large chapel (Fig. 2).

In 2010, in conversation with the curator of the Avignon palace, Mrs Sophie Biass Fabiani, I remarked on the interesting coincidence between the floor plan of the Chapel of Saints Peter & Paul and the audible structure of the motet. Here are the two plans:

- The motet is structured into exactly 7 parts. The introduction is shorter with 30 breves. The other parts are similar, with 33 breves and a short coda. I call this process: “iso-structure”⁶.
- The chapel is a building, a single volume therefore, but with exactly 7 bays. One bay is shorter and 6 bays are similar.

Consequently, the two plans (or structures) are reachable elements, by the visual and auditory.

- The bays were organised with a chancel, which separated the choir from the nave in the 14th century. However, the building itself is organised as a long single nave. The ribbed marked the bays and organised the overall space into 7 spaces⁷.
- The structure of the motet is audible thanks to the use of a constant gloss between the different parts. A notion of repetition appears in the continuity of the bays, as in the motet. The techniques of musical writing are the same, but with small, subtle variations.

⁶ Julien Ferrando, “L’ars rhetorica musicalis en Avignon au temps des papes: L’exemple du motet *Petre Clemens* de Philippe de Vitry (1342)”, in *Music and the Arts*, dir. Eero Tarasti, *Acta Semiotica Fennica*, XXIII (2006): 804-806.

⁷ Julien Ferrando, “La chapelle saint Pierre et saint Paul du Palais des Papes, une projection architecturale du motet *Petre Clemens*, Ontologie de la création en musique”, in *La chapelle saint Pierre et saint Paul*, 86.

The geometry and the musical representations: mnemonic elements?

The chapel is the keystone of the new wing of the palace, called the *Opus Novum*. For Clement VI, this was an answer to the criticisms of his detractors: a place devoted to St Peter where the cathedra would be placed. The chapel was the perfect practical application of the doctrinal concept of the French Popes in Avignon: *Ibi papa, ubi Roma* (where the Pope is, Rome is). The decision to dedicate this building to Saints Peter & Paul was a strategic move on the part of Clement VI. Until the reign of the previous Pope the location of the papacy in Avignon was temporary. Consequently, this confirmation in the *opus novum* ordered and directed by Clement VI was evidence of the intention to install the papacy permanently in Avignon. The building became proof for all to see of the legitimacy of this aim.

In 1342, just a few months after the new Pope's election, Jean de Louvres, a layman from the north of France appointed by Clement VI as supervisor of his project, commenced work on this new wing; the building of the chapel started two years later. With the Black Death and some difficulties with the levelling, dedication of the chapel was delayed until All Saints' Day 1352. The Pope died a few weeks later, before he was able to see his building completed⁸.

The motet was composed between the end of 1342 and January 1343 and we have no clues as to its creation. Only the date of the composition is given. One version preserved in a personal book of sermons of Clement VI contained a complete dedication to the Pope (made at the first Christmas of his reign). This dedication shows the importance of the musical piece to Clement VI. However, this version contains no musical scores, only the complete texts. This is a musical piece in three parts. The tenor is composed on the text written by an adviser to the Pope, an office devoted to the "shepherd of people". It is an exegesis of the Pope's role towards the people.

The higher voice, the *triplum*, seems to be based on the Saint Peter's cathedra service, who is celebrating this cathedra. This relationship is very important because it is an evocation of the major problem marking the beginning of the reign of Clement VI: the legitimacy of the papacy in Avignon rather than in Rome. The links between the building and the motet seem to be on several levels.

⁸ Dominique Vingtain, *Le palais des papes* (Paris: Zodiac, 1998).

Interpreting the two elements

We can now consider where the connections can go further, especially as far as the making of the two creations is concerned. What I am looking for is not an absolute correspondence but a common symbolism between the two artistic elements.

As for the bays, surprising concordances appear. The first bay, the shortest, seems to correspond to the introduction of the motet, which is also the shortest, thirty breves. From the architectural point of view, this is the part marking the intercession for Clement VI as Saint Peter's successor on Earth. It is the most sacred part of the chapel. The musical texts introduce the Pope under both his pontifical and baptismal names. Thanks to heavenly intercession he becomes the new St Peter, but also a just person exercising *clementia*, aware, since childhood, of his divine destiny. The text by Vitry also mentions the "vision of Glory" the pontiff is presenting, due to his sacredness.

The second bay (the first of the six of similar length) links to the first musical part of the motet (six parts of thirty-three breves). This is where the cathedra is to be found, on the north wall, opposite the sacristy. In this place can be seen the dedication of the motet (anthem), an evocation of the coronation and of the all-powerful papal role on Earth. This part features the dedication: "Clement, you have been made a divine being". The fact that this cathedra stands together with the symbol of the Holy See (the Chair of Saint Peter) suggests that this where the Pope was seated during Mass.

Further on, we do not have any precise matching for the following bays but we do have an overall vision. VIPs at the court sat in the third row, which was also the place of the Cantor's choir. The later parts of the motet hint at the future acts and wishes for the reign. The work also speaks of the way that people considered him. In the 6th part, we find further high rhetoric in the «dedication» mentioning the righteousness and mercy clearly appreciated in his name. It is the people's claim to their "Good Shepherd".

The end of the motet is written in a coda, which is not directly mirrored in the chapel. It proclaims what a unique person the pontiff is, transposed here through the *Non...similis* and his legitimate status in the world. Vitry, at the same time, tells of his affection for the pontiff when singing his praises. In superposition, the *tripsum* enunciates the advice given to governments: "the world will be better if you follow the rules given by the pontiff". That was Clement's advice, a lecture to the world revived by Philippe de Vitry.

A connection can be made between this musical arrangement and an emblematic place symbolising an opening to the outside world enabling people to hear the Pope's words and blessings, a place where the pontiff could be seen by everyone: the parvis of the chapel that opens onto a courtyard through a large window. It was also where public lectures were given, where papal words were broadcast.

This symbolism is a hypothesis: it finds its roots in interaction between musical “parable” and architectural function. It makes us finally discover a liturgical reasoning that begins like a procession starting at the altar and ending outside the building on the parvis. The Pope arrives on Earth as St Peter in order to bring a new revival, peace to the world and to recruit people to join in his original ecclesiastical mission.



Fig. 3. The main building with the theology room, the Grande Audience and the chapel (last floor). © J. Ferrando.

The architectural goal

Although there might be a technical explanation for the layout, the supervisor did not divide the whole volume of the chapel into 7 parts in order to have equal dimensions for each bay: two thirds, one third. The calculation was made according to the principle of proportion by bays, and the hypothesis is still valid. We can imagine that Clement VI, director since 1342 of a specific policy, gave some instructions on the symbolism of his productions. Philippe de Vitry stayed in Avignon on several occasions between 1342 and 1344, probably witnessing the early work on the palace, and with his close connection to the Pope he probably met Jean de Louvres. The topic of a “signature relationship” to celebrate Clement VI is also possible.

In order to understand the architecture/music pairing, we need to focus not on an exact mirror image of the chapel, but on the shared goal of the architecture and the music: to justify the action of Clement VI in Avignon.

However, the chapel might have been based on the shared space with the motet, even though it is known that the motet was not exactly from the same period as the chapel. Consequently, through this common reading, I look upon this pairing as a gloss, not a replication but a system of references: religious building and liturgical music taken together. The whole is a commentary on the same topic: the universality of the theocratic Pope’s action in the world. I agree with the theory of the continuous gloss, advanced in the works of Guy Lobrichon⁹.

These scholars showed that the gloss was in use to debate social and power questions. This work is based on metaphors inspired by readings of sacred texts. Consequently, hermeneutics gives an outline for defining the art of government. A reading of these two “constructions” allows the gloss of the Pope’s action to emerge. The superposition makes sense originally.

Another symbolic relationship between the musical piece and the chapel’s architecture

Another hypothesis comes through the same process of gloss. After the Ivrea layout, the musical piece has three parts¹⁰, as does the *opus novum*

⁹ Guy Lobrichon, “La bible au Moyen-Âge”, *Les médiévistes français*, 3 (2003): 109-122 and 159-162.

¹⁰ We have chosen at this point to work on the Ivrea version. Concerning the Aachen Manuscript (Aachen, Stadtbibliothek, Beis E 14), these hypotheses can be demonstrated with the new contratenor. These two lower voices can represent one

wing (the theology room, the great audience room and the chapel). Having found an obvious link between these two works, why should we not think that the architecture could be a gloss of the motet? (Fig. 3).

More precisely, the functions of the voice levels are very similar to the scholastic approach of the time, with the symbolic *tempus aevum aeternitas*¹¹ (pointed out by Bernard Vecchione, on the Marchetto da Padova Motet's *Ave regina celorum*)¹². This organisation does not concern the rhythmic writing of the piece, which is included in a measurable temporality. However, it is inscribed in a perfect circle, and thus in perfection. This thought of the time is concerned here with the addresses and their functions at the different levels of Earth and Heaven (Fig. 4).

Triplum	←	AETERNITAS	→	St Peter St Paul Chapel
Duplum	←	AEVUM	→	Grande Audience
Tenor	←	TEMPUS	→	Theology room

Fig. 4. Plan linking the motet and the different parts of the building, © J. Ferrando.

If we start from the higher voice, a reminder of St Peter and his cathedra¹³ through the link with Gregorian chant. This voice is echoed in the building's dedication to Saints Peter and Paul. Music and architecture meet, in a same spatial situation. *Petre Clemens* become the words of legitimacy, contained within the walls of the chapel. Moreover, the signification of *aeternitas* (*sempiternitas perpetuita, temporalitas*)¹⁴ is more important from the political angle. This time of St Peter is a proof of his legitimacy. Indeed, it is the mark of one eternity, an immutable time, because it cannot be changed in the future.

symbolism. More precisely, these two voices are built on the same origin, the *Ecce Sacerdos*. The Contratenor and Tenor are conflated in the acoustic. In the Ivrea version, Anna has found a contra tenor in the Aachen manuscript.

¹¹ Carl. J. Peter, *Participated eternally in the vision of God. A study of the Opinion of Thomas Aquinas and his commentators on the Duration of the Act of Glory* (Roma: Gregorian University Press, 1964): 18-20.

¹² Bernard Vecchione, "Une poétique du motet médiéval: Textes, hypotextes et niveaux de discours dans l'*Ave regina celorum*, iTenor [Joseph] / *Mater innocencie* de Marchetto da Padova", in *Actes du Colloque de Certaldo 2009*, ed. Agostino Ziino and Francesco Zimei (Lucca, LIM, 2013), 69-75.

¹³ Julien Ferrando, thèse de doctorat, nouveau régime, Aix en Provence, 2007 et 2014, 75-91.

¹⁴ Rudolf Rehn and Dietrich von Freiberg, *Opera omnia III* (Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1983), 216-222.

The second voice of the motet represents the signature of Clement VI, mediator between Heaven and Earth, as sole representative of God's divine justice on Earth. This voice focuses on the great clemency of the Pope, already specified in the *triplum*, which incorporates fair, wise justice. There is a connection to be found here with the staircase of the great audience room and the courthouse of the Rotte. Justice consists first of all in righting wrongs and bringing concord (harmony) between two characters in disagreement. The sculptures of the audience room are related to this topic: on the ribs of the vaults numerous animals are seen fighting, these combats being tempered by a human head. Mention may also be made of the paintings of Matteo Giovanetti on the theme of God's Judgment; reminders for visitors of the integrity of justice.

The tenor *Non est inventus* refers to the gradual of the common of a papal confessor, the service dedicated to the people's shepherd and to exegesis of the papal role towards the people, the essence of which is to be a witness and teacher of the divine will. This tenor could be linked to the lowest room of the new wing of the palace: the theology room, the only one open to all, which was used for sermons, discussions and conferences, and for some matters external to the Curia. Essentially, it was a room open to the outside world. This new position of the gloss, common to the building and the musical piece, shows that it is possible to link two elements that are not contemporary but share the same goal: to demonstrate the power of the Pope.

Thus the motet could initiate a musical "projection" of the future building. This hypothesis shows that the political music in Avignon follows the rules of Europe's courts. The painting, the music and the architecture are completely complementary, and afford a high-level way to communicate a liturgical and political message to the widest audience (Fig. 5).

Clement VI was clearly closely involved in the new palace's conception. The supervisor (Jean de Louvres) planned a plaster door to let the Pope follow the work on the chapel. Everything was organised to speed up the works to enable the Pope to see the building finished before his death. The act of building is political, a fact demonstrated by the presence of the Pope's coat of arms. Moreover, the building represented a new way to conduct papal policy in Avignon. The coat of arms, with the roses of the Rosier d'Egletons family and the keys of St Peter, was everywhere to be seen in the new wing of the palace and on the front door. Even if another Pope intervened in the palace's development, the influence of Clement VI is fundamental. The iconographical programme of St Martial's chapel is further evidence of his close involvement. The Pope is represented by this saint (with huge symbolism for him), because the latter

was from Limousin, the native region of Clement VI, which Martial was sent by St Peter to evangelise. Clement identified himself as a new evangelist of the world through his papal action.

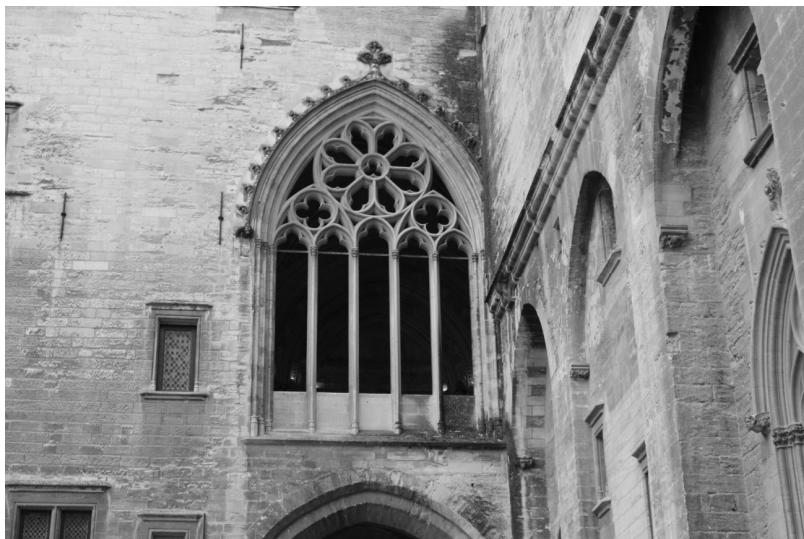


Fig. 5. Gothic window, place of public sermons in the *Opus Novum*, view from the cour d'honneur. © J. Ferrando.

In the music this involvement is also important. However, the musical signature is difficult to find. Since the beginning of the piece the second word *Clemens*, is built on three notes: A, B, C. This motif is repeated 7 times in the introduction of the musical piece, working as a constant musical reminder. Afterwards, the motif is used as a transition between the seven parts, but it is also present in the musical speech of each part. In the central part, we find the specific dedication to Clement VI: *Clemens sextus sanctus*.

If we look at the notes, we remark that this part is written on the notes already mentioned. However, if we consider the higher voice, we find the musical signature sung higher than the other voice; consequently we hear these notes more in the polyphony. This signature is important because it demonstrates the sacred aspect of the dedication, putting it beyond doubt. I call that an interrelation of the voice. The signature concludes the piece on these three notes with a range clearly possible to hear, under the name *Operi* evoking the Pope's theological and political actions on Earth during his reign.

*BURLAS, ESCARNIOS, COSAS TORPES,
FEAS Y DESHONESTAS:*
REFLEXIONES SOBRE EL USO HETERODOXO
DEL CORO EN EL ESPACIO CATEDRALICIO^(*)

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN

Las actas y documentos del El Sinodal, o Sínodo¹, de Aguilafuente² –convocado por el obispo Juan Arias Dávila entre el 1 y 10 de junio de 1472³, tras el frustrado intento realizado por Lope Barrientos en Turégano

^(*)Investigación realizada en el marco de los Proyectos *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref. HAR2011-25138) y *Cultura visual en tiempos de cambio social: la promoción artística en época de Juan II y Enrique IV de Castilla (1404-1474)* (ref. HAR2014-54220-JIN).

¹ García García precisa que no es correcta la denominación de “libro sinodal”, reservada al volumen que reúne todas las constituciones de una diócesis, como el manuscrito (*Codex canónium*) que se conserva en la catedral segoviana, que contiene cinco sínodos. La denominación debería ser, entonces, de *Sínodo*. Antonio García y García (dir.), *Synodicum Hispanicum, VI, Ávila y Segovia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), 244-245.

² Del Sínodo ya se realizó un facsímil en los años cincuenta, *El Sinodal de Aguilafuente*, ed. facsímil y estudio a cargo del “Aprendiz de Bibliófilo”, 2 vols. (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1965). Sobre el mismo la investigación más reciente aparece en *Sinodal de Aguilafuente*, facsímil del incunable impreso en Segovia en 1472, transcripción de Susana Vilches y Pompeyo Martín; edición y estudio de Fermín de los Reyes, 2 vols. (Segovia: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua y Diputación de Segovia, 2003), esp. 85-108 (volumen de estudio).

³ Arias Dávila, no sólo convocó el Sinodal de Aguilafuente a comienzos de junio de 1472. En 1473 promulgó unas constituciones en Turégano, pero no se tiene certeza de que fuese un sínodo. En 1478 convoca otro en Segovia donde dedica ocho de las doce constituciones a recordar normas del derecho procesal. La última convocatoria la realiza en Segovia en 1478. Sobre estos, cfr. Bonifacio Herrero Bartolomé, “La actividad eclesiástica del obispo Juan Arias Dávila (1461-1497)” y Mariano Sanz González, “La reforma de la Iglesia en los sínodos de Juan Arias Dávila”, en *Arias Dávila: Obispo y Mecenas. Segovia en el siglo XV*, ed. Angel

en 1440– fueron impresas en Segovia, considerándose como el primer libro editado en España, que inauguró la llegada del revolucionario invento a nuestro país a través del impresor Juan Parix de Heildelberg.

Junto a su condición de hito fundamental en la historia cultural hispana, por la trascendencia del acontecimiento, el capítulo XI de este Sínodo, es un valioso testimonio que informa sobre las dudosas costumbres del clero castellano, necesarias de urgente reforma, y, focalizadas en el ámbito segoviano. En el mismo, titulado “Que no se hagan juegos ni cosas deshonestas en las iglesias el día de Navidad y los tres días siguientes” se encuentran alusiones a ciertas fiestas de carácter profano que eran celebradas en el espacio de la catedral, y en las que la sillería de coro catedralicia, para la que Enrique IV había donado 30.000 maravedíes en 1459⁴, jugó un papel primordial (Fig. 1).

Aparentemente, la norma se muestra muy restrictiva, prohibiendo las posibles celebraciones que tenían lugar los días de San Esteban, San Juan evangelista y los Santos Inocentes e, incluso, llega a determinar sanciones a aquellos que incurran en su incumplimiento –treinta reales o la mitad según sean beneficiados o no de la iglesia de Segovia; de los cuales un tercio será para el acusador y los dos restantes para la obra y fábrica del templo donde se hubiera cometido el escarnio–. Sin embargo, las directrices sinodales son mucho más permisivas con la fiesta del obispillo que permite seguir celebrando sin impedimento alguno.

“(…) De luengos tiempos acá, cierto uso y costumbre que, más verdaderamente, es ducho aviso y corruptela, así en la nuestra iglesia catedral como en las otras iglesias de dicho nuestro obispado. Conviene a saber que los días de San Esteban y San Juan evangelista y de los Inocentes y en otros ciertos días festivos, diciéndose la misa y los otros divinales oficios, suelen y acostumbran a hacer y decir muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas, de dicho y de hecho, con que nuestro Señor es ofendido, las cuales debían ser muy ajenas de toda casa de oración y oficio divinal. Por ende nos, queriendo en esto dar remedio (...) anulamos la tal costumbre y (...) mandamos, firmemente, por esta nuestra constitución y ordenanza, al deán y cabildo y dignidades y personas canónigos y beneficiados de la dicha nuestra iglesia y a los arciprestes y vicarios y curas y capellanes, y a todos los otros clérigos y beneficiados (...) en los dichos días y fiestas, ni en alguno de ellos, ni en otros algunos,

Galindo García (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1998), 417-453 495-511 respectivamente.

⁴ Descargo de Juan de Tordesillas del 20 de marzo de 1459. María López Díez, *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas maestro de obras reales* (Segovia: Caja Segovia, 2006), 34.

diciéndose la misa o vísperas o maitines y otros cualesquier divinales oficios, no digan ni hagan las semejantes burlas y cosas feas, torpes y deshonestas (...) ni en otra manera alguna, ni canten chanzonetas, ni



Fig. 1. Sillería de la Catedral de Segovia. © Catedral de Segovia

cantares deshonestos (...) y cualquier que las susodichas cosas torpes y deshonestas (...) cantare o hiciere o dijere en los dichos oficios divinales (...) caiga cada uno que lo hiciere en pena (...) pero por esto no quitamos ni defendemos que no se haga el obispillo y las cosas y actos a él pertenecientes, que por ciertos misterios se suelen hacer y acostumbran hacer en cada un año”⁵.

⁵ El texto se toma del volumen correspondiente a la transcripción del *Sinodal de Aguilafuente*, en el facsímil del incunable de 1472 (2003): 166-167. No obstante, según De los Reyes (v. nota 3, pp. 93-98) del mismo se sabe que existen siete testimonios, 6 manuscritos (1 de ellos en paradero desconocido) y el citado

La realidad abordada en el Sinodal de Aguilafuente es un interesante testimonio de cómo el mundo festivo de la época medieval, alejado en numerosas ocasiones de una dura intransigencia religiosa, celebró con auténtico arraigo, en el propio espacio catedralicio y haciendo uso del mobiliario litúrgico –en especial la sillería del coro–, curiosas manifestaciones lúdicas como la fiesta de San Nicolás; la *Fiesta del Obispillo* o las llamadas *Fiestas de los Locos*.

Fiesta del obispillo

La “fiesta del obispillo” se celebraba en algunas catedrales, como una de las más representativas de las fiestas burlescas o de “inversión”, en las que el orden jerárquico era completamente alterado durante un tiempo prefijado; normalmente, desde el día de San Nicolás (6 de diciembre), hasta el día de los inocentes.

En estas fiestas se elegía un *Rey de Burlas*, un *Señor del Desgobierno* o un *Niño Obispo*. Sin duda, constituyeron una expresión de un mundo al revés, del triunfo de la locura y de los débiles frente a los poderosos. El obispillo catedralicio solía ser el más joven de los niños cantores que, parodiando al obispo verdadero, subía al coro con sus compañeros que hacían de canónigos, rezaba burlescamente y cometía otras burlas en imitación del prelado. Aunque ello fue criticado por los teólogos, la costumbre subsistió; convirtiéndose en una serie de manifestaciones apoyadas por una fuerte jerarquía nada liberal e implicando las blasfemias, las expresiones deshonestas y la intencionalidad de trastocar el orden.

La celebración podía incluir –además de la elección del más joven de los niños cantores, de los clérigos o de uno de los estudiantes de las escuelas catedralicias para parodiar al obispo– otras actividades como farsas imitando los papeles del maestro de capilla, del sochantre y del

impreso: 1. *Codex Canonum*, segunda mitad del siglo XV (Segovia, Archivo de la catedral, ms. B-335, fols. 94r-126v); 2. *Códice Fonseca*, segunda mitad del siglo XV (Segovia, Archivo de la catedral, ms. B-336, fols. 1r-58v); 3. Copia del Olmillo (Segovia), en letra gótica, hoy desaparecida; 4. Sinodal impreso por Juan Parix (Segovia, 1472); 5. Copia abreviada del Sinodo (7 hojas) realizada por Garcí Ruiz de Castro en su *Comentario sobre la primera y segunda población de Segovia*, 1551 (Segovia, Archivo de la catedral, B-369); 6. Copia realizada por Andrés Gomez de Somorrostro en 1806 del código que existía en la parroquia de El Olmillo (Segovia, Archivo de la catedral, E-818); 7. Copia de Tomás de Baeza de la de Somorrostro (Segovia, Archivo de la Catedral, K-1 caja). Además en un inventario de los tesoros de la iglesia de Santa María de Aguilafuente de 1591 se cita un “sinodal viejo”, que ya no figura en los inventarios del XVII y posteriores.

organista⁶, tal y como sucedió en Oviedo, donde se mantuvieron los obispillos de manera institucionalizada hasta el siglo XVIII; almuerzos en la catedral, con los fondos recaudados en el recorrido; actos burlescos; inversión de jerarquías –sus acompañantes se situaban en las gradas altas y dejaban a dignidades, canónigos y racioneros en la sillería baja–; predicaciones o sermones irrisorios; cánticos de villancicos con frases o expresiones calificadas de *deshonestas* o el incensar el templo con objetos que diesen mal olor⁷.

De estos sermones se han conservado dos textos catalanes correspondientes a los pronunciados por el obispillo o “Bisbetó”. En ellos, tras una presentación por otro clerizón que alababa sus méritos, tomaba la palabra el obispo que glosaba la festividad del día y otros episodios relativos a la infancia (Reyes Magos, Matanza de los Inocentes), culminando con una sátira, no irreverente, contra clérigos, nobles, artesanos y mujeres⁸.

Como mostraba el testimonio del Sinodal de Aguilafuente, al igual que el resto de regiones europeas, también Castilla va a participar de esos festejos. Un caso singular, el toledano⁹, resulta interesante y esclarecedor¹⁰; ya que, aunque la documentación no es muy explícita sobre el desarrollo de la fiesta durante la Edad Media, en el siglo XVI, cuando se pone fin a la misma, se hizo una descripción acerca “de la election que antiguamente se hacía del obispo en la Santa Yglesia de Toledo”, de la que se obtiene importante información con las escasas referencias de las Actas Capitulares.

⁶ Eloy Gómez Pellón, *Las máscaras de invierno en Asturias. Una perspectiva antropológica* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993), 43; Francisco J. Lorenzo Pinar, “Universos festivos y cultura popular en la Castilla Moderna”, en *Batjín y la Historia de la Cultura popular. Cuarenta años de debate*, ed. Tomás A. Mantecón Movellán (Santander: Universidad de Cantabria, 2008), 150, nota 27.

⁷ Ricardo Izquierdo Benito, “Fiestas y ocio en las ciudades castellanas durante la Edad Media”, en *La fiesta en el Mundo Hispánico*, ed. Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González (Toledo: Universidad de Castilla La Mancha, 2004), 185-212.

⁸ Luis Rubio García, “Las representaciones sacras en Lérida”, en *Estudios sobre la Edad Media española* (Murcia: Universidad, 1973), 34 y ss.; Martín De Riquer, *Historia de la literatura catalana*, vol II (Barcelona: Ariel, 1984), 258 y ss. M^a José Lop Otín, “La catedral de Toledo, escenario de la fiesta bajomedieval”, en *La fiesta en el Mundo Hispánico*, ed. Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González (Toledo: Universidad de Castilla La Mancha, 2004), 235.

⁹ El caso de Burgos ha sido estudiado por Jaime Valdivielso Arce, “La antigua fiesta infantil del “Obispillo en Burgos”, *Revista de folklore* 212 (1998): 58-62.

¹⁰ Lop Otín, “La catedral de Toledo”, 185-212.

La elección se hacía por los clerizones reunidos en el cabildo. El nombre se hacía público de una manera un tanto llamativa, mediante un artificio, similar a los que se harían en otras representaciones escénicas, consistente en una nube de la que salían cohetes y “descienden los ángeles y traían el bonete y un rotulo en que viene escrito el nombre del obispo”. El obispillo estaba ataviado con su mitra, roquete, sobrepelliz, capa y demás hábitos episcopales (Fig. 2), pronunciaba un sermón desde el púlpito en tono de chanza para hacer reír a los fieles¹¹.



Fig. 2. Obispo. San Agustín, Ciudad de Dios (New York, Metropolitan Museum of Art, X.430.1). © Metropolitan Museum of Art.

¹¹ Lop Otín, “La catedral de Toledo”, 235.

Sin embargo, su cometido era más amplio y se le obligaba a dirigir los oficios corales y encabezar junto al resto de clerizones la procesión por la iglesia. La posición en el coro de todos ellos sufría durante la fiesta una clara inversión, ya que pasaban a ocupar los asientos de las gradas altas, y dejaban para dignidades, canónigos y racioneros la sillería baja (Fig. 3). Este obispo ganaba las distribuciones como un racionero durante ese día y los veinte en que se prolongaban las chanzas y el ambiente festivo propio de este oficio. El 28 de diciembre, conmemoración de los Santos inocentes era cuando la fiesta del obispo de San Nicolás llegaba a su apogeo. Era ese el día en que se producía la mayor inversión de papeles hasta el punto de encontrar a canónigos y dignidades haciendo las veces de auxiliares del cabildo, algo a lo que estaban obligados so pena de perder las distribuciones y no ser tenidos en cuenta para las mismas durante un mes.

De esta forma, era fácil ver a las dignidades actuando como pertigueros y portadores de cirios, a los canónigos haciendo de perreros, incensarios y portadores del misal, y a los racioneros ayudando a vestir al obispillo¹².

Una vez realizados estos actos en el interior del templo, la fiesta se trasladaba a las calles de la ciudad, donde todo el cortejo desfilaba en ese mismo tono ante un público atónito que disfrutaba sobremanera con esa inocentada permitida en la que se expresaba una crítica burlesca hacia la actividad de los capitulares –a quienes el obispillo multaba y juzgaba si lo consideraba oportuno–.

El día concluía con un banquete costeadado con los pequeños fondos recaudados durante el recorrido y con la aportación realizada por el propio cabildo.

La única referencia conservada presenta a éste destinando 1.000 maravedíes del refitor en 1490 “para comida”¹³. También el prelado contribuía con una cantidad, o al menos eso hizo Cisneros entre 1495-1502 otorgando 200 mrs. anuales¹⁴. Según Lop Otín los autores sostenían equivocadamente que esta cantidad es “para gratificación del obispo auxiliar, llamado obispillo de San Nicolás”, y no para los gastos de la fiesta.

Al igual que sucedía en Segovia, una de las críticas más severas a las situaciones provocadas por la fiesta las realiza el arzobispo Carrillo,

¹² *Libro Arcayos*, Biblioteca Capitular de Toledo (BCT), MS 42-49, fols. 562r-563r. Lop Otín, “La catedral de Toledo”, 235.

¹³ Archivo Capitular de Toledo (ACT), *Actas Capitulares* II, fol. 11r (1490, noviembre, 26). Lop Otín, “La catedral de Toledo”, 236.

¹⁴ José García Oro y M^a José Portela Silva, “El Gobierno Toledano del Cardenal Cisneros en las cuentas”, en *Toletana. Cuestiones de Teología e Historia* 2 (2000): 88.

poniendo límites a los diferentes actos y comedias que se hacían en determinadas fechas.

El prelado habla incluso de “turpia carmina et derisorii sermones”, que impedían la celebración de los oficios divinos y en nada alentaban a la devoción del pueblo, es por ello que los prohíbe y castiga a quienes lo permitieran con una multa y la pérdida por un mes de su ración.

Veinte años después no habrían cambiado demasiado las cosas a juzgar por el recordatorio que en 1492 ha de hacer el cabildo para que guarden las disposiciones de Carrillo, debido a que los días que iban desde San Nicolás a los Inocentes “se fasían e desían cosas desonestas que el pueblo tomava mal exemplo”¹⁵.



Fig. 3. Sillería de la Catedral de Toledo. © Wikimedia Commons.

Fiestas de los locos

Junto a la Fiesta del obispillo, se celebraban también las llamadas *Fiestas de los Locos*¹⁶, que tenían lugar entre Navidad y Cuaresma,

¹⁵ ACT, *Actas Capitulares* II, fol. 44r (1492, diciembre 7).

¹⁶ Un resumen de las mismas en Fernando López-Ríos Fernández, *Arte y Medicina en las Misericordias de los coros españoles* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991), 32-34. Véase también, John Gregory Bourke, *Escatología y civilización*,

anunciaban el Carnaval, y tenían sus días claves en el llamado Ciclo de la Navidad con las festividades de la Natividad de Nuestro Señor (25 de diciembre), el día de San Esteban (26 de diciembre), el día de la Circuncisión (1 de enero), el de la Epifanía (6 de enero) y su octava (14 de enero), con sus antecedentes, según algunos autores, como los Carnavales, en las saturnalias romanas¹⁷ (Fig. 4).

Incluían celebraciones muy diversas: la fiesta de los diáconos y del clero bajo (*fiesta subdiaconorum, fiesta stultorum*, o *fiesta baculi*) en la que se oficiaba la misa de manera bufa –la epístola era *cum farsis* y se podía, por ejemplo, decir acompañada de malos olores en vez de incienso e impartir maldiciones en vez de bendiciones–; o la Misa de los Asnos (*festum asinarium*) en la que los borricos eran llevados al altar. La bendición sacerdotal consistía en rebuznos, que eran contestados de igual forma por los parroquianos. Comenzaban con la frase “Deposuit potentes de sede (...)” (“Derribo a los poderosos de su trono y ensalzo a los humildes. Sació de bienes a los hambrientos y despidió a los ricos con las manos vacías”) con lo que se quería dar a entender que el fin era la exaltación de lo humilde. Sobre ésta escribe Dulaure:

“En este momento se iniciaba la misa cantada a la que asistían todos los eclesiásticos, con el rostro embadurnado de negro o cubiertos con una máscara desagradable o ridícula. Durante la celebración, unos danzaban en medio del coro, disfrazados de bufones o de mujeres y cantaban canciones burlescas u obscenas. Los demás se acercaban al altar y allí comían salchichas y morcillas, o también jugaban a cartas o a los dados, en presencia del sacerdote celebrante, al que se obligaba a respirar el humo de viejos zapatos que eran quemados dentro de un incensario”¹⁸.

El Concilio provincial de Aranda de 1473 –al igual que el de Aguilafuente– señala claramente a lo que se hacía en la “fiesta de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo y San Esteban, Juan y los

(Madrid: Guadarrama, 1976); Julio Caro Baroja, *El carnaval* (Madrid: Taurus 1986). Del mismo autor, son imprescindibles, *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)* (Madrid: Taurus, 1983), y *El estío festivo. Fiestas populares del verano* (Madrid: Taurus, 1986); Claude Gaignebet, *El carnaval*, (Barcelona: Alta Fulla, 1984).

¹⁷ Lorenzo Pinar, “Universos festivos”, 150 y ss. El caso murciano ha sido estudiado, por ejemplo, por Luis Rubio García, “La fiesta del obispillo”, en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985), 607-612.

¹⁸ Bourke, *Escatología y civilización*.

Inocentes”, es decir todas las que estaban relacionadas con este ciclo invernial.



Fig. 4. Loco. Libro de Coro del Monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo). © Madrid, Museo Arqueológico Nacional

Se va a iniciar, por tanto, una corriente de opinión contraria a este tipo de celebraciones burlescas, que llevan a poner cortapisas e incluso a prohibir la fiesta en algunas catedrales durante las primeras décadas del siglo XVI, hasta su definitiva supresión en el Concilio de Trento. Los ataques contra esta fiesta, al igual que sucediera en la Edad Media, se siguieron reiterando a lo largo de toda la Edad Moderna en las disposiciones sinodales. Toledo lo hizo en 1518. El obispo de Salamanca

en 1550 prohibía la celebración del obispillo de los días de San Nicolás, Santa Lucía y los inocentes en la catedral así como el nombramiento de los oficiales que le habían de servir con el pretexto del *desasosiego* y *escándalos* producidos en la iglesia y coro los cuales no permitían decir los oficios con la quietud y devoción requerida¹⁹.

En 1551 se localiza una proscripción similar en Burgos, pero de escasa eficacia ya que al año siguiente todos los canónigos decidieron asistir a la procesión callejera que se hacía imitando al clero catedralicio²⁰. Los Sínodos, tal y como nos mostraba el de Aguilafuente o Aranda, serán especialmente explícitos en prohibir este tipo de actos en los siglos siguientes²¹.

Lorenzo Pinar apunta como con la Reforma y Contrarreforma estos rituales irán desapareciendo. Ya en época moderna, además de esos *locos fingidos*, hubo mascaradas y desfiles en carros en los que participaban auténticos locos procedentes de los hospitales, caso de Valencia en el siglo XVII²².

El espectacular desarrollo operado por la miniatura castellana durante la segunda mitad del siglo XV, en coincidencia con las construcciones de grandes conjuntos corales y con la renovación de los libros litúrgicos²³— donde las representaciones marginales de diversas realidades culturales son una constante²⁴— permite conectar la realización de estas celebraciones y sus posibles representación con la utilización del espacio religioso para unos fines que trascendían la propia ortodoxia.

¹⁹ Archivo Catedral de Salamanca, cajón 30, lib. 9. *Estatutos de la de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca tocantes al culto divino y honestidad de los beneficiados*, año 1550, fol. 7r., Estatuto 37; Lorenzo Pinar, “Universos festivos”, 151, nota 36.

²⁰ Ignacio Javier de Miguel Gallo, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos* (Burgos: Ayuntamiento, 1994), 60-61; Lorenzo Pinar, “Universos festivos”, 151, nota 36.

²¹ Lorenzo Pinar, “Universos festivos”, 151 y ss.

²² Harvey Cox, *Las fiestas de locos* (Madrid: Taurus, 1983), 17; Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos* (Barcelona: Península 1988), 27; Pilar Pedraza, “La intervención valenciana en las fiestas valencianas del siglo XVII”, *Estudios de Historia de Valencia* (Valencia, 1978), 231-247. Lorenzo Pinar, 2008, 150, nota 27.

²³ Fernando Villaseñor Sebastián, *El Libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV* (Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009), 139-242.

²⁴ Fernando Villaseñor Sebastián, *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009).

En diversos márgenes de manuscritos, con correspondencias esculpidas, producidos en el ámbito castellano en este momento, aparecen curiosas representaciones que quizá podrían conectarse con estas festividades.



Fig. 5. *Códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos*. © Burgos, Cofradía de los Caballeros de Santiago.

El folio 47v del *Códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos* (Burgos, Cofradía de los Caballeros de Santiago) (Fig. 5), realiza una sátira contra un obispo, cuya figura cubre la cabeza con la mitra y de cintura para abajo tiene los cuartos traseros de un cuadrúpedo, muy similar al representado en el fol. 5r del ms. 201 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca²⁵ y en una misericordia de Ciudad Rodrigo²⁶.

²⁵ Alonso De Cartagena, *Traducción de las obras de Séneca* (Salamanca, Biblioteca de la Universidad, ms. 201).

²⁶ Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979), 256, nota 16, figs. 251-252.

En este caso, el aspecto es semejante, pero muestra patas de ave de rapiña y cola de reptil, lo que lleva a Mateo a interpretarlo como alusión a la codicia y la lujuria. Según ésta, y siguiendo a Maeterlink una figura muy parecida hay en una clave gótica perteneciente al siglo XIII que se conserva en el Museo Lapidario de Gante, antigua abadía de San Bavón, interpretado como sátira irreverente de un abad la cual también aparece inspirada, indudablemente, por las costumbres licenciosas que reinaban entonces entre los clérigos de todos los rangos. Un brazal de la sillería de Barcelona muestra un cardenal con cuerpo de ave de rapiña²⁷. En otros casos, aparecen tocando un aerófono (*Pontifical*, Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 18-6, 4v; *Misal Mixto Mozárabe*, Toledo, Biblioteca Capitular, Res. 1, fol. 172r; *Fragmento de un Libro de Horas*, Berlín, Kupferstichkabinett, ms. 78 a 26); *Breviario franciscano*, hecho para el arzobispo Carrillo de Acuña, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 1064, 8r) o bien un doble timbal (Libro de Horas del Infante Don Alfonso, New York, Pierpont Morgan Library, M. 854, 109r).

No resulta de ser enigmática, en la línea estas hibridaciones, los personajes afrontados, un tamborilero y un trompetero, en disposición similar a una misericordia de la sillería de Barcelona²⁸, representados en el margen inferior del folio de la *Visitación* de un Libro de Horas (London, British Library, Add. 50004, fol. 16v).

La intransigencia doctrinal que va figurando de forma progresiva en el arte sacro mediante representaciones profanas, hizo que una de las formas que utilizó el Tardogótico para criticar la vida poco edificante de los miembros del clero, cuya relajación de costumbres constata la literatura desde el siglo XIII, a través de poetas y escritores moralistas que “claman violentamente contra los príncipes de la iglesia, dominados por el lujo y la lujuria”²⁹, fue estas representaciones de híbridos compuestos por cabeza y tronco de religioso, que se unen a extremidades de animales. El nexo se apoya en la antigua idea de relacionar al hombre con el animal, donde con éste se expresa la bajeza de los sentidos de aquél. Estas formas de hibridación, no sólo se limitan sexo masculino, como pone de manifiesto la arquivolta de acceso a la iglesia del convento de Santa Clara de Palencia³⁰, donde aparecen tanto un obispo (Fig. 6), similar los

²⁷ Villaseñor Sebastián, *Iconografía marginal*, 162, nota 296.

²⁸ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 1979, fig. 311.

²⁹ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 1979, 256.

³⁰ Sobre la posible intervención de Isambart en el convento palentino y su importancia en la renovación del gótico en Castilla en la tercera y cuarta década del siglo XV, cfr. Begoña Alonso Ruiz y Javier Martínez de Aguirre Aldaz,

representados en los márgenes de manuscritos, pero también una religiosa (Fig. 7) cuyo cuerpo termina en una cola de reptil.



Fig. 6. Convento de Santa Clara. Palencia. © Fernando Villaseñor Sebastián

Aunque la crítica a los miembros del clero sea una de las posibles explicaciones a este imaginario, podría relacionarse igualmente con esa subversión del orden establecido donde el coro, y el espacio catedralicio, con un uso de carácter heterodoxo, jugaron un papel primordial.



Fig. 7. Convento de Santa Clara. Palencia. © Fernando Villaseñor Sebastián.

CIUDAD, CATEDRAL, CORO Y MONARQUÍA AL FINAL DE LA EDAD MEDIA. PROPUESTAS PARA EL DEBATE

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

Juan II, tras la victoria obtenida en la vega de Granada en 1431, a su vuelta, camino de Medina del Campo, paró en Toledo, donde fue recibido por el clero y la nobleza de la ciudad. Comenzó el camino triunfal a la afueras de la misma, en la denominada Huerta del Rey, y continuó hasta la entrada de Toledo que hay junto al Puente de Alcántara. Tras recorrer las vías principales, la regia comitiva finalizaba su trayecto en el interior de la catedral. Una gran procesión, estrados y cadalsos ataviados con ricas telas, junto a los hombres principales vestidos con sus mejores galas, ennoblecían todo el camino urbano recorrido por el monarca, a modo de homenaje y celebración de la victoria conseguida¹. Se trata de la misma victoria que protagoniza el gran mural de la Sala de las Batallas del Monasterio de El Escorial.

En la presente comunicación nos gustaría plantear más bien un proyecto de estudio sobre la dimensión política de ciertos coros catedralicios al final de la Edad Media. La investigación solo se encuentra en un estado inicial y forma parte de los estudios que estamos realizando sobre los diferentes espacios en donde se define la imagen del monarca que lidera la Génesis del Estado Moderno².

¹ Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. y est. Juan de Mata Carriazo (1946) (ed. fac. Granada: Universidad de Granada, 2006), 110-113.

² Como punto de partida nos gustaría destacar el conjunto de artículos de importantes especialistas en el tema del palacio bajomedieval recogidos en: Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, eds., *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013). En dichos trabajos puede consultarse una amplia bibliografía.

Hemos escrito en trabajos anteriores sobre la especialización de los espacios palatinos vinculados al rey³, así, hallamos esa imagen “heroica” del monarca que aparece de pie y en alto detrás de la fachada del palacio donde se hace presente a sus súbditos, tal como se puede todavía observar en el Palacio de la Montería en los Reales Alcázares de Sevilla o en el Alcázar de Segovia, o tal como defendimos para el caso del palacio de Comares en la Alhambra⁴. Debemos recordar la imagen del rey “en silla”, que es la que alude al rey entronizado en el gran palacio, entendido este vocablo en el sentido medieval del mismo, es decir, como el salón polifuncional y principal de la residencia regia. Salones que hemos conservado en la Alhambra (Salón de Comares), en Barcelona (Tinell), en Segovia (Salón del Solio), en el Alcázar de Sevilla sería seguramente la estructura previa del actual Cuarto del Almirante⁵, etc. Salones que no deben necesariamente coincidir con aquellos donde se disponen las galerías de retratos de los reyes y de altos personajes históricos del reino. Galerías perfectamente definidas en la primera mitad del siglo XV⁶.

Otra imagen sería la “sapiencial”, la del monarca depositario y promotor del conocimiento, y que parece contar con ámbitos específicos

³ Juan Carlos Ruiz Souza, “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, en Martínez Taboada, Paulino Montero y Ruiz Souza, *Palacio y Génesis*, 305-331.

⁴ Juan Carlos Ruiz Souza, “Tipología, uso y función del Palacio de Comares: nuevas lecturas y aportaciones sobre la arquitectura palatina”, *Cuadernos de la Alhambra* 40 (2004): 77-102.

⁵ Antonio Almagro Gorbea, dir., *La planimetría del Alcázar de Sevilla* (Granada: CSIC, 2000); Antonio Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008), 72 y ss.

⁶ Miguel Angel Castillo Oreja, “Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento”, en *Galería de Reyes y de Damas del Salón de Embajadores, Alcázar de Sevilla* (Madrid: Fundación BBVA, 2002), 1-39; David Nogales Rincón, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”, en *En la España Medieval* Anejo I (2006): 81-112, esp. 83-86; Ignacio Hernández, “El Alcázar en tiempos de la dinastía trastámara”, en *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808-2008*, (Segovia: Patronato de El Alcázar de Segovia, 2010), 95-112, esp. 104. Es esencial igualmente David Chao Castro, “Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara” (Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2005). Aunque de una cronología posterior a la que aquí tratamos merece la pena el artículo de Víctor Mínguez, “La representación del Carlos II en la Corte y el Imperio erguido, sentado, arrodillado y yacente (claves iconográficas de la imagen del último Austria)”, en *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano, Ouro-Preto y Mariana* (Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais, 2008), 691-705.

para ello. Imagen que nos recuerda a las que el “scriptorium” de Alfonso X el Sabio nos ha legado de forma tan repetida. Salones donde se despliegan iconografías alusivas al mundo mítico, relacionado con la literatura especular que define los modelos heroicos a seguir por el gobernante⁷. Espacios escurridizos que en ocasiones parecen estar relacionados con los salones regios anteriores o por el contrario parecen diferenciarse claramente de ellos⁸. El Palacio de los Leones en su conjunto es para nosotros el mejor ejemplo conservado al respecto⁹, y así lo creemos para otros ámbitos como el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla ubicado en el lado occidental del Patio de las Doncellas. El patio del siglo XIV aparecido en el subsuelo del Patio de las Doncellas apunta claramente a que dicho patio¹⁰, y sus estancias, tenían un uso mucho más restringido si lo comparamos con el Patio de la Montería y el Cuarto del Almirante en su lado oeste. Igual sucede en la Alhambra, entre el Palacio de los Leones, de uso restringido, y el Palacio de Comares que posibilita la deambulaci3n de un gran n3mero de personas en su interior (amplitud de estancias, ubicaci3n de fuentes y surtidores en los suelos, anchura de los andenes, acceso a las salas sin obst3culos...).

Por 3ltimo no faltan aquellas galerías en alto o “andamios”, casi siempre con un lugar preeminente reservado al monarca o, en su caso, al se1or del palacio, para contemplar justas, torneos u otros juegos en una explanada que no suele coincidir con la entrada principal del edificio. As3 lo conservamos en el Alc3zar de Sevilla, en la galería alta que en el lado meridional del Palacio de la Montería abre a los jardines. Galería que presenta sus z3calos decorados con los emblemas pintados de los Reyes Cat3licos. 3mbitos similares se conservan en residencias de la nobleza: Castillo de Manzanares del Real (Madrid), Castillo de Oropesa (Toledo), Castillo de Coca (Segovia), etc.¹¹.

⁷ Fernando G3mez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II El desarrollo de los g3neros. La ficci3n caballeresca y el orden religioso* (Madrid: C3tedra, 1999), 1315.

⁸ Juan Carlos Ruiz Souza, “Los espacios palatinos”, 321-328.

⁹ Juan Carlos Ruiz Souza, “El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Z3wiya y Tumba de Muhammad V?”, *Al-Qantara* XXII, XXII/1 (2001): 77-120. V3ase tambi3n el importante trabajo de Susana Calvo Capilla, “Ciencia y *Adab* en el Islam. Los espacios palatinos dedicados al saber”, en Mart3nez Taboada, Paulino Montero y Ruiz Souza, *Palacio y G3nesis*, 51-78.

¹⁰ Antonio Almagro Gorbea, “La recuperaci3n del jard3n medieval del Patio de las Doncellas”, *Apuntes del Alc3zar* 6 (2005): 45-67, esp. 62.

¹¹ Juan Carlos Ruiz Souza, “Los espacios palatinos del rey”, 328-329.

Hasta ahora hemos hablado de ámbitos palatinos especializados del monarca perfectamente definidos entre los siglos XIV y XV. Dichos espacios aluden a su presencia, aunque ellos no se encuentren allí. En el centro de la inscripción del remate cerámico de la célebre fachada de la Montería se insiste en el monarca al aparecer escrito su nombre, “Rey Don Pedro”, como artífice de la construcción, y justo encima del balcón donde se haría el mismo visible. El caso de Sevilla es francamente espectacular, pues la escenografía se ha conservado al completo. Desde la Puerta del León que abre al exterior del recinto del Real Alcázar, se llega al gran arco del triunfo de tres vanos, exornado con la heráldica regia, que da paso a la plaza de la Montería, donde se alza en su fondo la gran fachada aludida. Pero todo queda dentro del palacio o casa del rey. ¿Qué sucede fuera del palacio?

Es evidente que la ciudad y sus templos principales también forman parte de los escenarios regios a todos los niveles, muchos especialistas han trabajado el tema en profundidad¹². De sobra son conocidas las noticias que nos hablan de coronaciones, bautizos o enterramientos que vinculan a los reyes con los templos catedralicios y monásticos principales. E incluso es habitual que dispongan de ámbitos residenciales en su entorno. La Iglesia y sus templos mayores disponían de una escenografía única y necesaria, fruto de los siglos y de la experiencia, para las grandes solemnidades. Tal como ha estudiado el profesor Nieto Soria las iglesias, especialmente las catedrales, constituían el escenario primordial para todas aquellos acontecimientos políticos que a la postre necesitaban una sanción religiosa que trascendiese la ceremonia, por muy política que esta fuese¹³.

El coro, lugar de reunión por excelencia de los canónigos de la catedral o de los religiosos de cualquier fundación monástica, parece, como es

¹² Caso por ejemplo de Amadeo Serra para Valencia. De su rica bibliografía véase por ejemplo: Amadeo Serra Desfilis, “Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460”, en Martínez Taboada, Paulino Montero y Ruiz Souza, *Palacio y Génesis*, 333-367. A modo introductorio sobre la catedral y la ciudad véase el conjunto de trabajos recogidos en Daniel Rico Camps y Eduardo Carrero Santamaría, coords., *Catedral y ciudad en la Península Ibérica* (Murcia: Nausicaa, 2005).

¹³ Son muchos los trabajos del profesor Nieto Soria dedicados a este tema. El profesor Nieto relativiza el valor del espacio palatino desde un punto de vista de representación de la monarquía frente a los templos, especialmente las catedrales, aspecto con el que no coincidimos ante la rotundidad de los grandes conjuntos palatinos especializados conservados. Véase la síntesis que presenta en: José Manuel Nieto Soria, “Los espacios de las ceremonias devocionales y litúrgicas de la monarquía trastámara”, en Martínez Taboada, Paulino Montero y Ruiz Souza, *Palacio y Génesis*, 243-258.

lógico, un buen lugar para ciertas celebraciones, e incluso para reunir Cortes, presididas por el monarca.

Por lo tanto, el palacio y la catedral protagonizan en el marco de la ciudad los escenarios del monarca en sus más diversas apariciones. Centrémonos en un texto bajomedieval sumamente elocuente para lo que estamos contando aquí. En la *Crónica de los Reyes Católicos* de Fernando del Pulgar¹⁴ se explica con cierto detalle las Cortes de Toledo que tuvieron lugar en la primavera de 1480, posiblemente las más relevantes de todo su reinado, al tener como objetivo la restitución del patrimonio real y la recuperación de las rentas enajenadas. Se habla de su organización y de su solemne final, y como el palacio y la catedral son los lugares esenciales para comprender el desarrollo de dichas Cortes. Vayamos por partes.

El Rey y la Reina convocaron cortes generales en Toledo. Enviaron cartas a las diecisiete ciudades castellanoleonesas que siempre envían a dos procuradores. Igualmente acuden prelados, grandes señores y caballeros del reino.

“En aquellas Cortes de Toledo, en el palacio donde el Rey e la Reyna posauan, todos los días avía cinco Consejos, en cinco apartamientos que avía en el palacio real: en el vno estava el Rey e la Reyna, con algunos de su Consejo que ellos llamavan, par ver e entender en las embaxadas de los reynos estraños que venían a ellos...”¹⁵.

Seguidamente se explica la organización de las mesas de trabajo (en diferentes estancias) en las que se descomponen las Cortes. Destaca la importancia que se da al estudio de la legalidad de las diferentes propuestas a debatir y votar. Las Cortes finalizan con actos de gran solemnidad celebrados en la catedral. Se jura al hijo de los reyes, el príncipe don Juan, como príncipe de Asturias:

“...estando todos en la iglesia de Santa María, delante del altar mayor, juraron sobre vn libro misal que tenía en sus manos el sacerdote que avía çelebrado la misa, de tener por rey destos reynos de Castilla e de León al príncipe don Juan, fijo mayor del Rey e de la Reyna, para después de los días de la Reyna...”¹⁶.

En dicho contexto los reyes otorgan posteriormente al maestre de la Orden de Santiago los pendones e insignias, en el coro de la catedral.

¹⁴ Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. y est. Juan de Mata Carriazo [1943] (Granada: Universidad de Granada, 2008), 2 vols.

¹⁵ Pulgar, *Crónica*, I, 421.

¹⁶ Pulgar, *Crónica*, I, 426.

“Otrosy, el maestre de Santiago suplicó al Rey e a la Reyna que les pluguiese de le entregar los pendones e insignias del maestradgo de Santiago; por quanto la costumbre antigua de España hera que los reyes de Castilla entregasen de su mano, por acto solepne, los pendones del maestradgo a los que heran elegidos por maestros; porque en aquel acto se mostraba el consentimiento que los reyes davan a los maestros para que oviesen aquella dignidad en sus reynos. E asimismo porque en aquella se dava a entender que le facían capitán e alférez de Santiago, patrón de las Españas, para la guerra contra los moros, enemigos de nuestra santa fé.

E el Rey e la Reyna oviéronlo por bien, e mandaron celebrar en la iglesia mayor de la çibdat vna solepne misa; e después de la celebración de la misa, el sacerdote reçó la devoción sobe los pendones, con muy devota oración. E el maestre, con fasta quatroçientos comendadores e caualleros de la Orden, todos vestidos de mantos blancos largos, e sus ábitos de cruces de espadas coloradas en los pechos, pasaron en proçesyón entre los dos coros de la iglesia. El luego el maestre entró en el coro, e fincadas las rodillas delante el Rey e la reyna, le entregaron de su mano a la suya los pendones e insignias de Santiago...”¹⁷.

Poco de aquel escenario se conserva pues el coro fue reformado tiempo después por el cardenal Pedro González de Mendoza con la introducción de la sillería baja realizada por el taller de Rodrigo Alemán. A inicios del siglo XVI sucedió lo mismo con el presbiterio catedralicio cuando el cardenal Cisneros mandó unificar en un único ámbito el altar mayor y la capilla real de dos pisos fundada a finales del siglo XIII por Sancho IV. Lo que sí parece evidente es la importancia del coro como escenario de importantes ceremonias, lo cual no es nada nuevo como bien saben y han explicado los importantes especialistas que a nivel internacional han participado en este libro, y en cuyos textos no dudamos que este tema aparecerá una y otra vez. Lo que nosotros queremos apuntar en este estudio es el carácter político del coro, susceptible siempre que sea necesario, a ser el lugar donde también se hace presente la autoridad real. Posiblemente ello nos explique que en los respaldos de los estalos de la sillería baja de la catedral toledana se mandase disponer entre 1489 y 1495, y de forma coetánea a los hechos narrados, las victorias de los ejércitos de los Reyes Católicos en la Guerra de Granada (1482-1492). Escenas donde aparecen representados los propios monarcas, Fernando e Isabel, e incluso el gran cardenal Mendoza, promotor de la obra¹⁸. Se trata

¹⁷ Pulgar, *Crónica*, I, 426.

¹⁸ Juan de Mata Carriazo, *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería de Coro de la Catedral de Toledo* (Granada: Universidad de Granada, 1985). Isabel Mateo Gómez, *La sillería de la Catedral de Toledo* (Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1980). Felipe Pereda Espeso, “Los relieves toledanos de la Guerra de

del mismo lugar donde pocos años antes, tal como hemos visto en el relato del cronista, se bendijeron y entregaron los pendones y las insignias de la Orden de Santiago a su maestre: “para la guerra contra los moros”.

Durante el reinado de los Reyes Católicos se llega al máximo desarrollo y presentación de sus símbolos heráldicos que se despliegan en todo tipo de soportes. Es posible ver su emblema (águila de San Juan junto al yugo y las flechas) en puertas monumentales, fachadas de edificios laicos y religiosos, sillerías de coro (Santo Tomás de Ávila, Plasencia, etc.). Si a finales del siglo XV entrásemos en Toledo por su acceso principal cruzaríamos el río Tajo por el puente de Alcántara, subiríamos a la ciudad atravesando el barrio del Alficén, al norte del gran alcázar. Barrio donde se encontraban los antiguos palacios islámicos, posteriormente utilizados por los cristianos, y donde después se erigirían numerosos conventos y, a finales del siglo XV, el gran hospital de Santa Cruz erigido por el mismo cardenal Mendoza. Llegaríamos a la catedral por la zona de su cabecera y penetraríamos en ella por la Puerta de los Leones, en el extremo meridional del transepto. Puerta, conservada en gran medida, donde trabajan los mejores escultores del siglo XV presentes en Toledo. Seguidamente nos introduciríamos en el interior del templo catedralicio y llegaríamos al presbiterio y al coro. El escudo de los Reyes Católicos todavía hoy lo hallamos en la gran puerta de control (torre del pontazgo) que se eleva en el extremo occidental del mencionado puente de Alcántara (Fig.1), y en el camino descrito también lo encontramos en la fachada de la Casa de la Hermandad¹⁹. Al igual que hablábamos de la escenografía regia del Alcázar de Sevilla, entre la puerta del León y el Palacio de la Montería, tal vez se pudiera hablar de un camino regio, definido en pocos años, desde el puente de Alcántara hasta la catedral, tal como vimos al inicio de estas páginas al recordar la entrada de Juan II en Toledo tras su victoria en la Vega de Granada en 1431. Hemos pasado de la heráldica en ámbitos exteriores a un espacio (coro) donde aparecen representados los propios reyes. La catedral toledana, y en especial su coro, continuó siendo sede de importantes acontecimientos políticos a lo largo del siglo XVI, caso de la jura de Juana I de Castilla y de su esposo

Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas” en *Correspondencia e integración de las Artes, 14º CEHA. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte* (Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003), I, 345-374.

¹⁹ Es indudable que su aspecto actual es fruto de las reformas sucedidas a lo largo de los siglos.



Fig. 1. Escudo de los Reyes Católicos en la torre del pontazgo del puente de Alcántara de Toledo. Finales del siglo XV. © Juan Carlos Ruiz Souza



Fig. 2. Sillería de Plasencia. Finales del siglo XV. © Juan Carlos Ruiz Souza.

Felipe I como herederos de la corona en 1502, o la jura del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, en 1560²⁰.



Fig. 3. Sillería de Plasencia. Retrato de Isabel la Católica. © Juan Carlos Ruiz Souza

²⁰ Dichos acontecimientos, de los que contamos interesantes descripciones, han sido estudiados por Miguel Ángel Castillo Oreja, “Los espacios de la monarquía en la catedral primada: la reforma de la capilla mayor y la jura de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña”, en *Visiones de la Monarquía Hispánica*, ed. Víctor Mínguez (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2007), 229-260. Sobre la problemática del coro toledano véase: Eduardo Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium* 15, 2 (2009): 315-328.

Vayamos ahora a la ciudad cacereña de Plasencia. Su catedral todavía conserva los restos de la etapa moderna (cabecera y arranque de las naves del siglo XVI), que cabalgan sobre la etapa más antigua (arranque de las naves, sala capitular y claustro, siglos XIII-XIV)²¹. En la riquísima sillería de coro (Fig.2), realizada al igual que la de Toledo bajo la dirección del maestro Rodrigo Alemán, entre 1497 y 1503, se conservan en su embocadura dos siales destacados con los célebres y muy preciosos retratos de los Reyes Católicos, realizados en marquetería en su respaldo. Imágenes en las que se despliega una completa iconografía regia. Isabel (Fig.3) y Fernando (Fig.4), ricamente ataviados, aparecen entronizados y coronados, con cetro y un libro abierto. Igualmente aparece el escudo real en las escaleras que comunican la sillería baja con la alta (Fig.5). Dicha sillería fue trasladada desde su ubicación original en el centro de la nave principal de la catedral antigua a su localización actual, en el extremo occidental de la nave central de la catedral moderna²². Lo asombroso es contemplar el proyecto de la sillería dentro del esquema general de la ciudad. En la muralla que rodea Plasencia todavía se conservan, aunque muy reformadas, varias puertas monumentales presididas por los escudos de los Reyes Católicos, procedentes y conservados de los accesos originales: Puerta del Sol, Puerta de Berrozana (Fig.6) y Puerta de Trujillo. Parece que la rica heráldica nos precede en nuestro camino a la catedral, donde los propios reyes parecen esperarnos. Al igual que en Toledo dicha escenografía se debió definir en muy pocos años ¿Por qué sucede semejante despliegue de símbolos en Plasencia? Plasencia fue la ciudad elegida por Alfonso V de Portugal para celebrar sus desposorios con la hija de Juana “la Beltraneja”, hija de Enrique IV en 1475. Dicha boda, apoyada por el sector de nobles y prelados contrarios a los Reyes Católicos, sancionaba los derechos de reclamación al trono castellanoleonés por parte del rey portugués, al reivindicar el papel sucesorio de su mujer Juana como legítima heredera. La guerra civil terminaría un año más tarde con la victoria del rey Fernando el Católico en Toro (Zamora). Plasencia por todo ello se convirtió en uno de los mejores símbolos de la derrota de los partidarios de la hija de Enrique IV, de ahí el complejo programa simbólico desplegado en la ciudad (puertas monumentales y sillería de coro).

²¹ Queremos dar las gracias al cabildo de la Catedral de Plasencia por habernos permitido trabajar y realizar fotografías en el interior del coro.

²² Sobre el proyecto artístico de la sillería y su ejecución por Rodrigo Alemán véase el reciente trabajo de Dorothee Heim, “Pedro Berruguete y las intarsias de la sillería coral de Plasencia”, *Goya* 343 (2013): 99-121.



Fig. 4. Sillería de Plasencia. Retrato de Fernando el Católico. © Juan Carlos Ruiz Souza

En el trascoro de la catedral de Palencia, sobre el precioso tríptico de Jan Joest de Kalkar y del escudo de los Fonseca, de nuevo aparece la gran heráldica regia. La obra fue promocionada por el obispo Juan de Fonseca, embajador de los Reyes Católicos. Sería muy interesante haber conservado alguna de las puertas monumentales promovidas por dicho obispo.



Fig. 5. Sillería de Plasencia. Escudo de los Reyes Católicos. © Juan Carlos Ruiz Souza.



Fig. 6. Escudo de los Reyes Católicos en la Puerta de Berrozana de Plasencia. © Juan Carlos Ruiz Souza.

A modo de conclusión: Catedrales, coros regios y presbiterios en la Iglesia Hispana

Terminando por el principio, el coro catedralicio parece erigirse en uno de los marcos más idóneos de representación institucional de la monarquía, al ser susceptible su utilización en Cortes y ceremonias regias presididas por los propios monarcas. Todo parece indicar que dicho ámbito podría ponerse en conexión con la propia ciudad, al definirse en poco tiempo toda una escenografía que podría iniciarse en las puertas monumentales de la misma. Sería muy interesante poner en común todas aquellas ceremonias políticas desarrolladas en su interior, y ver hasta qué punto los casos aquí tratados pueden ponerse en relación con otras catedrales y ciudades. Son muchos los aspectos que podríamos, o mejor dicho deberíamos, tratar. Somos conscientes del sinfín de cabos sueltos que debemos retomar y comprobar. Capítulo propio merece el coro de la catedral de Barcelona. Aunque iniciado a finales del siglo XIV en tiempos del obispo Ramón d'Escales, nos interesa especialmente su sillería. En el respaldo de los estalos altos se disponen los escudos de los caballeros del Toisón de Oro, pintados en la segunda década del siglo XVI, al ser convocados por el gran maestro, el rey Carlos I, en marzo de 1519. A nadie escapa el carácter regio/palatino del templo barcelonés, con su tribuna real en alto a los pies de un templo que se encuentra, además, unido al palacio real²³. También había estancias palatinas en la catedral de Toledo provistas con su propia tribuna que las comunicaba visualmente con el presbiterio²⁴. Aunque se podría hablar de catedrales palatinas²⁵ con un valor intrínseco vinculado con los reyes, creemos que a partir de ellas, el coro debió tener un valor intrínseco de representación regia, independientemente de que los reyes lo utilizasen en algún momento²⁶. Es

²³ De gran interés nos resulta el trabajo de Miguel Sobrino dedicado a la catedral de Barcelona, el cual ha levantado un debate de gran interés. Miguel Sobrino González, "Barcelona. Las razones de una catedral singular", *Goya* 307-308 (2005): 197-214.

²⁴ Fernando Marías Franco y Felipe Pereda Espeso, "La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas", *Goya* 319-320 (2007): 215-230.

²⁵ De gran interés nos resulta el concepto de catedral palatina desarrollado por Miguel Sobrino González, "Palacios catedralicios, catedrales palatinas", Martínez Taboada, Paulino Montero y Ruiz Souza, *Palacio y Génesis*, 551-567.

²⁶ Sentimos enormemente no introducirnos en el caso de la catedral de León, pues perfectamente podría entrar dentro de esas catedrales vinculadas con la monarquía (panteón, lugar de impartición de justicia—fuste conservado con la inscripción

decir, es un lugar que puede aludir en sí mismo a la monarquía y a su autoridad. Son muchos los autores que han hablado de la Iglesia Hispana y de sus reformas a lo largo de la Baja Edad Media, llegando a tener una marcada personalidad, en la que los reyes llegan a ostentar un indiscutible protagonismo y un enorme poder de decisión (reformas monásticas, elección de cargos eclesiásticos, por ejemplo)²⁷.

Ya hemos trabajado el caso de la Capilla Real de Sevilla, la primera fundación funeraria de este tipo en la Castilla bajomedieval, y el extraordinario alarde de poder que desplegó la monarquía frente al poder eclesiástico en el corazón de la catedral hispalense²⁸. Después otros reyes repiten el modelo sevillano al fundar capillas reales funerarias, con dos alturas, en un presbiterio catedralicio, caso de Sancho IV en Toledo, de Pedro I en Sevilla, o de Enrique II en la catedral cordobesa para enterrar a su padre y abuelo, Alfonso XI y Fernando IV respectivamente. Será el caso cordobés el único que ha llegado hasta nuestros días²⁹. Posteriormente asistiremos a la reforma de dichas cabeceras y a la desaparición paulatina de las regias fundaciones funerarias del presbiterio, tal como sucedió entre los siglos XV y XVII en Sevilla, Toledo o Córdoba, al trasladarse la capilla real funeraria a otro lugar de la catedral, o tal como sucedió en Córdoba donde los cuerpos de los reyes llegaron a abandonar el edificio al ser trasladados a la iglesia de San Hipólito. En el caso toledano los sepulcros regios quedaron insertos en los laterales del nuevo presbiterio realizado por Cisneros, tras anexionarse la capilla de Sancho IV.

“Locus Apellacionis” en el pórtico occidental de la catedral-, etc.). Los trabajos de la profesora M.^a Dolores Teijeira Pablos, que también participa en este libro, han abordado el estudio del coro leonés con gran profundidad y acierto. Agradecemos a la profesora Teijeira las numerosas veces que nos ha explicado dicho coro “in situ” en el seno de cursos y congresos organizados por la Universidad de León.

²⁷ Piénsese por ejemplo en la reforma que Juan I realiza en San Benito de Valladolid, o en el nacimiento de la Orden Jerónima, entre un sinfín de ejemplos. Véanse los clásicos trabajos dedicados al tema de Tarsicio Azcona, Luis Suárez, Miguel Ángel Ladero, etc. Agradecemos al profesor D. Carlos de Ayala Martínez las continuas conversaciones que hemos mantenido al respecto.

²⁸ Juan Carlos Ruiz Souza, “Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes. Cátedra Alfonso X El Sabio VIII* (2012-2013): 221-259.

²⁹ Juan Carlos Ruiz Souza, “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.) XVIII* (2006): 9-29.

Es curioso observar que desde el reinado de Juan II (1406-1454) se abandone la catedral como lugar de enterramiento de reyes, rompiéndose así la tradición de más de un siglo y medio que se había iniciado en Castilla con Fernando III, al ser enterrado en la catedral hispalense en 1252³⁰. Casualmente, Juan II, es el monarca que autorizó el derribo de la fundación funeraria de Sevilla para posibilitar el inicio del templo gótico que hoy contemplamos, aunque este fuera finalmente iniciado por el extremo opuesto, es decir, por el ángulo suroccidental del edificio, mientras que la fundación regia estaba en su parte oriental³¹. Juan II y su hijo Enrique IV (1454-1474) recibirán sepultura en instituciones monásticas: en la Cartuja de Miraflores, el primero, y en el Monasterio de Guadalupe, el segundo. Los Reyes Católicos estuvieron en la cabecera de la iglesia de San Francisco de la Alhambra hasta su traslado en tiempos de Carlos V a la Capilla Real, anexa, pero independiente, de la catedral granadina, donde también se encuentran Juana I y Felipe I. En el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial recibieron sepultura todos los reyes de la dinastía austriaca, de Carlos I a Carlos II (SS.XVI-XVII).

El proceso de desalojo por parte de la monarquía de los presbiterios catedralicios y el abandono de los reyes de enterrarse en las sedes episcopales es coincidente con la monumentalización de los coros desde mediados del siglo XV mediante la introducción de ricas sillerías, cuajadas de rica iconografía. Llegados a este punto se nos plantea la siguiente cuestión. El protagonismo de los coros al final de la Edad Media en el mundo hispano, delante del presbiterio, o mejor dicho enfrente, en medio de la nave central³², además de ser utilizado por los canónigos, parece

³⁰ Su padre y abuelo, Fernando II y Alfonso IX de León fueron enterrados en la catedral de Santiago de Compostela, mientras que su abuelo materno Alfonso VIII lo fue en el monasterio de las Huelgas de Burgos. Alfonso VII el Emperador, muerto en 1157, lo fue en la Catedral de Toledo. Por orden cronológico se enterraron en panteones catedralicios de forma continua: Fernando III y Alfonso X se entierran en Sevilla, Sancho IV en Toledo, Fernando IV y Alfonso XI en Córdoba, Pedro I en Sevilla, y finalmente Enrique II, Juan I y Enrique III en Toledo.

³¹ Sobre el proceso cronoconstructivo de la Catedral de Sevilla es obligado seguir la más completa monografía que existe sobre el tema: Alfonso Jiménez Martín, *Anatomía de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013).

³² En este trabajo solo nos dedicamos a la ubicación de las sillerías del coro al final de la Edad Media en Castilla. La diversidad de ubicaciones de los coros en la iglesia hispana a lo largo de toda la Edad Media, desde un punto de vista especialmente arquitectónico, ha sido germen de un nutrido debate historiográfico. Véase por ejemplo: Pedro Navascués Palacio, “Los coros catedralicios españoles”,

constituir, si es necesario y tal como se demuestra en los ejemplos analizados, en un punto de exaltación monárquica respecto a la institución eclesiástica que consigue monopolizar el presbiterio, en el seno de una Iglesia cada vez más hispanizada y, en gran medida, controlada por los reyes. El presbiterio catedralicio ya no será sede de nuevos panteones regios, tan solo la heráldica preservará su recuerdo, tal como se puede estudiar, por ejemplo, en el retablo de la Catedral de Toledo, o en el presbiterio de la catedral de Pamplona, donde se exponen respectivamente los escudos de los Reyes Católicos y de Fernando el Católico³³.

Por lo tanto, parece que el Coro también juega su papel político en la Génesis del Estado Moderno.

en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, coord. Ramón J. Yzquierdo Perrín (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2001), 23-41. Pedro Navascués Palacios, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Barcelona: Lunberg, 1998). Pedro Navascués Palacios, “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: Las catedrales de Castilla y León*, I (Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1994), 53-94. Carrero Santamaría, “Presbiterio y coro”.

³³ Agradecemos a nuestro compañero, el profesor D. Javier Martínez de Aguirre el recuerdo del caso pamplonica. Véase: Faustino Menéndez Pidal y Javier Martínez de Aguirre, *El escudo de armas de Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000), 86-87.

THE REPRESENTATION OF ARCHITECTURE IN FRENCH AND BURGUNDIAN CHOIR STALLS

WELLEDA MULLER



Fig. 1. Jouee, choir stalls of Flavigny-sur-Ozerain, Côte d'Or, France, 1457-1462.
© W. Muller.

The iconography of Burgundian choir stalls of the Gothic period is very varied, with many different kinds of scenes.¹ We can nevertheless observe the emergence, in the late 15th and early 16th centuries, of representations of small-scale architectures.² Although this is contemporary with the emergence of perspective in paintings in Western Europe, especially in Italy,³ how can we explain the introduction of architecture in choir stalls, especially on misericords, where it is inconvenient to carve very small details? Why did this kind of iconography appear at the turning point between the Middle Ages and the Renaissance? Why did *huchiers*⁴ need to represent civil and religious buildings in choir stalls?

In seeking to answer these interesting questions, I propose to examine representations of all kinds of architecture in choir stalls of the 15th-16th centuries, in the geographical context of the Grand Duchy of Burgundy (including the former Burgundian Netherlands). The context will be very significant in this study, given the scale of developments in art at the beginning of the Renaissance, the wealth of the Duchy under the Valois dynasty, and the evolution of liturgy with the events leading up to the Council of Trent.

Before examining representations of “real” architecture, it will be of interest to study architectural influences on the decoration of choir stalls in the Grand Duchy of Burgundy, because this was when architecture began to feature in choir stall iconography.

¹ Not only religious but also “profane”, with for example illustrations of novels, proverbs, etc.

² Before the disappearance of the iconography with profane or religious scenes from choir stalls after the Council of Trent.

³ With the importance of the architectures in the background or surrounding biblical characters.

⁴ Choir stall makers, a term frequently found in the sources.



Fig. 2. (left) Small column, partition, choir stalls of Montbozon, Haute-Saône, France, 16th century. © W. Muller.

Fig. 3. (right) Statue with canopy, choir stalls of Aarschot, Belgium, c. 1500. © W. Muller.

Architectural influences in choir stalls

Contrary to “real” architectures, elements of architecture became quite widespread in Gothic choir stalls in the 14th century and especially in the 15th century. The oldest example of the corpus is the group of choir stalls in Bar-le-Régulier (France, Côte d’Or, 14th century). The misericords are only decorated with leaves, but the *jouées* have decoration clearly influenced by the Gothic architecture of the period, especially by stained glass. We find this kind of decoration in many groups of choir stalls all around the Duchy of Burgundy [fig. 1] and in the former Burgundian Netherlands, until the beginning of the 16th century. Arches and rose

windows were used to frame the scenes on a *jouée* or dorsal, but I have found no examples of these on misericords or armrests.

Carved on all kinds of choir stall parts, the miniature column is probably the most common architectural feature on choir stalls. Statues sculpted in the round feature on such columns (for example, Hoogstraeten, Belgium, 1532-1548). This kind of support is used in numerous armrests in different versions: against the partition in a single piece of wood (Aarschot, Belgium, c. 1500), or standing out from the partition [fig. 2], with or without capitals, etc. These decorative elements were used in choir stalls until the late 16th century; only the capital and the decoration of the bole varied.



Fig. 4. Pinnacles on the canopies, choir stalls of St Gertrude of Louvain, Belgium, 1540-1544. © W. Muller.

As at the portals of Gothic cathedrals (for example Amiens, Somme, France), where saints are protected by small canopies, we find similar protection of saints in choir stalls, especially on partitions or dorsals (in the latter case usually above the statues between two panels (Hoogstraeten, Belgium, 1532-1548), because these canopies are very often above sculptures in the round [fig. 3]. As for stained-glass decorations and the miniature columns, these canopies remained very popular until the first half of the 16th century.

Another architectural feature of choir stalls very popular in the Gothic period is the pinnacle. Created to top off the spires of cathedrals and to balance their flying buttresses, these ornaments were also used on choir stalls, as in the example to be seen in Breda (Netherlands, 15th century). The most common use of pinnacles, however, is probably to crown canopies, as with the choir stalls in St Gertrude's in Louvain [fig. 4], which date from the first half of the 16th century, so we see that this kind of architectural feature stayed in use over a very long period, until the Renaissance.

With the strong influence of the Italian Renaissance in the second half of the 16th century, Gothic architecture gradually recedes and fewer architectural features adorn choir stalls. Nonetheless, I found a coffered ceiling decorating the canopies of the Dordrecht choir stalls [fig. 5], and a caryatid on a misericord in choir stalls in Lier (Belgium, 1555-1557). Pilasters with capitals are also used to separate dorsals, as for example in the choir stalls in Montbenoît (France, Doubs, 1525-1527). This kind of support was probably replacing the miniature column in the early years of the Renaissance. Whereas during the Gothic period the shape of a stained-glass window was adopted in choir stalls, during the Renaissance we often find the shape of a classical portal, as in Dixmont (France, Yonne, mid-16th century). This example foreshadows the emergence of the representation of "empty architecture".

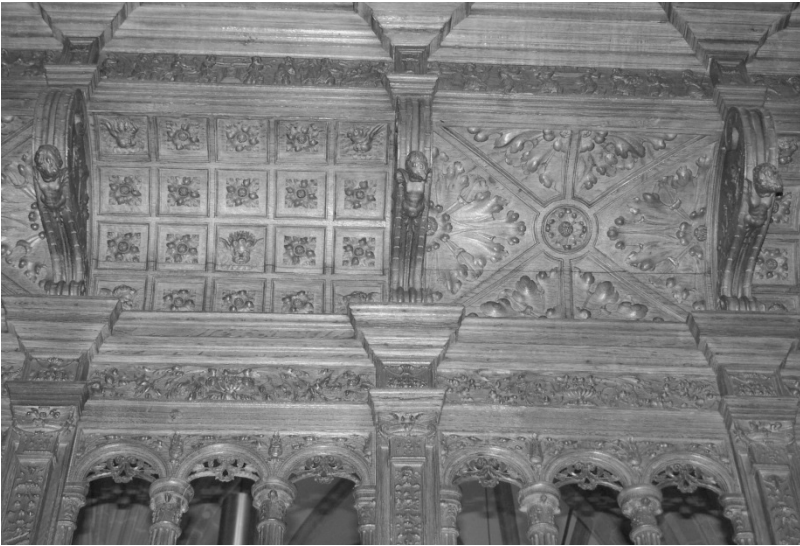


Fig. 5. Coffered ceiling, choir stalls of Dordrecht, Belgium, 1538-1541. © W. Muller.

Empty niches in choir stalls

Besides the architectural features adapted to decorate choir stalls, I also remarked the representation of empty niches in the Grand Duchy of Burgundy. The most common examples from the 15th century are the stained-glass shapes carved on *jouées* and on dorsals. The choir stalls in Flavigny-sur-Ozerain (Côte d'Or, France, 1457-1462) show various examples of this decoration, on the *jouées* [fig. 1] and on the dorsals⁵. In all these examples, it seems to be more a “decorative process” than “real” empty architecture. However, I also found some Gothic examples which seemed to be genuinely empty, such as the dorsals in Bolsward (Netherlands, late 15th century). In some examples it is difficult to tell whether these niches were truly empty, as in the case of one *jouée* in the church of St Jacques in Liège (Belgium, late 14th century). Nevertheless, I noted that empty niches are quite rare during the Gothic period, especially in choir stalls, where *huchiers* often succumbed to the temptation to add some amusing details (including in the spandrels in Walcourt, Belgium, 1515-1520).

However, a new kind of empty niche appears in the 16th century, especially on the *jouées* on Renaissance groups of choir stalls. In Rouvres-en-Plaine [fig. 6], we find for example an empty arch with a coffered ceiling, without any characters or animals inside. In this example the architecture has become the main theme, the iconographic subject of this *jouée*, the inclusion of characters having presumably been considered superfluous. I found the same subject on a pulpit from the 16th century preserved in the castle at Amboise (Indre-et-Loire, France). In that case, two characters are carved on either side of the empty arch but none outside in the spandrels, leaving the main space empty. It is even possible to find an example of empty niches on misericords; a castle or a portcullis is to be seen on a misericord in choir stalls in Montréal (Yonne, France, c. 1520). These strange and quite “new” examples might be linked to the emerging importance of perspective and the influence of Italian art.

Perspective, through representations of architecture was popularised by Italian painters, and the emergence of empty niches on Burgundian choir stalls could be a clue to the paradigm change between the Middle Ages and the Renaissance. In the Middle Ages, the world is viewed according to a vertical hierarchy, as a ladder taking men to God. Society too operated according to a vertical hierarchy and even in the architecture of cathedrals,

⁵ In the choir, some of these dorsals are hollowed out, but it is difficult to know whether that was the case in the late 15th century.

verticality was fundamental. With the Renaissance, with the introduction of perspective, the great discovery of the New World and the focus on the human being, verticality becomes less important and it is more a “forward movement” that we observe. In this new context, depth is very important and artists each express their understanding of perspective in all kinds of artistic media, including choir stalls.⁶



Fig. 6. Empty architecture, jouée, choir stalls of Rouvres-en-Plaine, Côte d’Or, France, mid. 16th century. © W. Muller.

⁶ See the development of this theory in Welleda Muller, *Les stalles, siège du corps, dans les chœurs liturgiques du Grand Duché de Bourgogne, XV^e-XVI^e siècles* (Paris: L’Harmattan, 2015), 202-207.

Emergence and evolution of images of architecture in choir stalls

Apart from representations of elephants carrying castles, it is interesting to note that “real” architecture seems to appear in European choir stalls very late in the Middle Ages: at the end of the 15th century and mainly in the 16th century. Many examples of architecture were painted in manuscripts from the Carolingian through the Romanesque to the Gothic period, or carved on capitals, or on church gates.⁷ Why were there no earlier architectural carvings in choir stalls?

In the corpus studied, one of the oldest examples seems to be a misericord in St Saviour’s cathedral, Bruges in the former Burgundian Netherlands (1430). It shows an old man going to a church (probably a monastery in which to spend his last days) who is stopped by the devil. The presence of the building is fundamental to expressing the purpose, probably a warning: do not let the devil lure you away from a church when you are getting old!

Another early example is found in the choir stalls of St Peter’s cathedral, Louvain (Belgium, 1438-1442), with an old woman at her window. Here, the architecture is only suggested by a very simple window following the shape of the misericord. The purpose is probably satirical because it shows a toothless old crone looking out of her window (probably her last remaining pastime). We find in the same group of choir stalls a very similar image on another misericord. In this case, the window is more elaborate, with a crenation.

Still in the former Burgundian Netherlands, the group of choir stalls in Breda (Netherlands, 15th century) is interesting because there are several architectural images on the misericords. A pilgrim and a crippled mendicant are walking in the direction of a small church or chapel. In both examples, the architecture is quite elaborate in comparison to just a window, as in the Louvain examples. Breda also has some examples of architecture on *jouées*, as in the image of the martyrdom of St Barbara with the representation of her tower.

It is remarkable that architectural representations are more frequent in the 16th century than in the 15th, and it is interesting to note that the small architectural representations carved to give a city context to a scene are more numerous in Flanders than elsewhere in Western Europe. One of the most impressive examples is probably Hoogstraeten’s group of choir stalls

⁷ The Jerusalem celeste is probably the most frequent example of architecture in medieval art.

(Belgium, 1532-1548). As could be expected, the background of each *jouée* shows a rich variety of kinds of architecture, sometimes very detailed. We see for example the house of St Claire in front of which she distributes alms to the poor and crippled. A whole city is carved in the background of the martyrdom of St Catherine. More surprising, almost all misericords use small architectural features to locate each scene in a city, probably the 16th century city of Hoogstraeten [fig. 7]. The proverb “a blind man doesn’t need eyeglasses” is very interesting because we see a spectacle seller walking down the street and offering a pair of glasses to a man at the balcony of his house. The architecture here is not just a background for the scene, the characters “are living” in this setting. We can see the same process in other misericords, illustrating other proverbs.



Fig. 7. Scene in city’s architecture, misericord, choir stalls of Hoogstraeten, Belgium, 1532-1548. © W. Muller.

Close to the former Burgundian Netherlands, the choir stalls in Amiens Cathedral (Somme, France, 1508) are also very interesting, with a lot of architectural detail in the background of *jouées* and even on misericords. The detail seems to be inspired by the medieval city of Amiens, with a

great variety of lay buildings on display.⁸ In all these examples, the scenes carved on misericords seem more intimate. Even for religious scenes, the characters are closer to the “real” people of the time, thanks to these architectural features evoking familiar buildings.

In parallel with the development of representations of architecture in choir stalls, we can observe the emergence of religious scenes, not only on *jouées* and dorsals, but also on misericords, and this iconography is quite new in the 16th century. The group in the church of St Gertrude, Louvain (Belgium, 1540-1544), for example, is essentially dogmatic with scenes from the Old and New Testaments in addition to scenes from the legends of St Augustine and St Gertrude. In the choir stalls in Auxerre (Yonne, France, 1573)⁹, the misericords display several scenes from the New Testament and the Acts of the Apostles. In these groups, we find architecture (mostly religious), but not on a systematic basis.

It is not surprising to find architectural features on the *jouées*, since they afford more space for such images in the background; on the other hand, it is more unusual to find them on misericords. As for Romanesque capitals, Gothic misericords are not a perfect space for carving architecture, especially in the background of biblical or profane scenes. However, *huchiers* took up the challenge and proved their artistic skills in the carving of some very detailed misericords, notably in Hoogstraeten or Amiens. That they were carved on such difficult consoles suggests that these images were considered very important.

The small architectural details in the background of religious or profane scenes might well be an influence of *Devotio Moderna*, a new spirituality which appeared at the end of the 14th century in the Netherlands and was popularised in the 15th and 16th centuries, in particular in the Grand Duchy of Burgundy (Flanders included). In this spirituality, pious people had to feel close to Christ, the Virgin Mary, all characters in the New Testament and the saints. They sought (in their hearts and minds) to act out religious scenes (from the Passion in particular). Consequently, iconography with a strong “folklore” component emerged in the 15th-16th centuries, probably because it was easier to feel involved in a scene with familiar objects and environment. All these architectural features appearing in the early 16th century were probably the result of the influence of *Devotio Moderna* (very important in

⁸ See Kristiane Lemé-Hébuterne, *Les stalles de la cathédrale d'Amiens* (Paris: Picard, 2007).

⁹ The most recent example of the corpus, dating from after the Council of Trent.

liturgical furniture in general and especially in altarpieces)¹⁰. Monks or canons were seeing these images in the choir stalls they were using every day. These familiar architectural details (probably from their own city in the cases of Hoogstraeten and Amiens) would make them feel more involved in these depictions of religious scenes. It was probably the purpose of these architectural features which appeared in the main time than the religious scenes on misericords at the beginning of the 16th century.

To conclude, the emergence of images of architectural details in choir stall iconography seems to have been a novelty in the Renaissance, especially in the geographical context of the Grand Duchy of Burgundy. If many sets of choir stalls were influenced by architecture during the Gothic period, representations of “real” architectural details were more frequent in the 16th century.

Representations of these real buildings in the background of *jouées*, and even on misericords, were contemporary with the development of *Devotio Moderna*. The purpose for followers of this new spirituality was to feel involved in religious scenes, especially those from the New Testament, and the small familiar architectural backgrounds could contribute to this feeling of being an active participant in, for example, the Passion.

In the case of the stained-glass window ornaments on dorsals or *jouées* from the Gothic period, perspective is not figurate, contrary to the Renaissance examples, where we understand that it was not only the decoration which was important, but also the artists’ skills¹¹. Perspective became very important during the 16th century, even in choir stall sculpture, and representations of empty architecture show a paradigm shift, with the new emphasis on focusing on the foreground.

¹⁰ See Brigitte d’Hainaut-Zveny: *Miroirs du sacré, les retables sculptés à Bruxelles à la fin du Moyen Âge* (Bruxelles: CFC ed., 2005).

¹¹ They were able to show the three dimensions in sculpture.

VIRGIL IN THE BASKET
AND OTHER WOMEN'S TRICKS

WILLY PIRON



Fig. 1. Albrecht Gelmers, armrest with joiner with plane, probably a self-portrait of Albrecht Gelmers, 1531-1532, Hoogstraten, © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00333.

The Hoogstraten choir stalls

The collegiate church of Hoogstraten possesses not one but two sets of choir stalls. The small or old choir stalls ensemble dates from the middle of the fifteenth century. This set consists of two rows of seven seats with misericords from which six misericords remain. In 1443 the church was damaged by fire¹. In 1524 or 1525 Count Antoon de Lalaing and his wife countess Elisabeth van Culemborg, daughter of Joan of Burgundy, granddaughter of Philip the Fair, ordered Rombout Keldermans to draw plans for a new and bigger church². The old choir stalls were placed in the transept. Accounts show that Albrecht Gelmers was commissioned to make new and bigger choir stalls (Fig. 1)³. The work on the choir stalls began in 1531 when the building of the new choir was finished and was completed a year later in 1532⁴. The church was consecrated in 1544⁵. The accounts also confirm that the choir stalls were not installed before 1546⁶.

The new choir stalls consist of two double rows of seats. The first row consists of 13 seats and second row of 14 seats (Fig. 2). They were damaged during the French revolution. Originally the rows had an L-shape and terminated in a rood screen and thus closing off the choir. The rood screen was demolished at the end of the eighteenth century. In 1857-1859 the damage on the stalls was restored by Hendrik Peeters-Divoort from Turnhout. He also removed the seats standing against the rood screen and reconstructed four linear rows. During the Second World War the stalls

¹ Jan Karel Steppe, *De wereld van Vroomheid en satire. Laat-gotische koorbanken in Vlaanderen* (Kasterlee: De Vroente, 1973), 227.

² Edward Adriaensen and Gustaaf Seegers, *De collegiale kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten* (Hoogstraten: L. Van Hoof-Roelans, 1895), 12.

³ Unless mentioned otherwise all the illustrations are from the Radboud University Nijmegen, Centre of Art Historical Documentation, Stalla: <http://www.ru.nl/ckd/english/online-databases/stalla/introduction/>.

⁴ Steppe, *De wereld*, 229; Hoogstraten, Gemeentearchief, nr. 179/16, (1532) fol. 257vo; "Noch doer handen vanden zelve (=Adriaen van Heetvelde) betaelt Aelbrecht Gelmers, scrynwerker, by twee zijne cedullen my overgelevert ten dachs voers op rekening vanden gestoelte vander keerck Iic p. – Fol. 258; "Betaelt doer handen Adriaens vanden Heetvelde op rekeninge van zyne gestoelte dat hy gemaect voer den keerck Aelbrecht Gelmers LXXX p."

⁵ Adriaensen and Seegers, *De collegiale*, 37

⁶ Adriaensen, Hoogstraten Gemeentearchief, nr. 170 (1546-1548), fol. 16 vo; 'Jan van Heest voe nagelen aldaer gehaelt veroirbeert aen dnieu gestoelte: VIII st.' – "Geert Snijers van dat die gesellen aldaer verteert hebben die dnew gestoelte geset hebben: LIII rg., VIII ½ st."

again suffered some damage and this time it was restored in 1963 by Robert Cools from the firm J. Van Herck from Antwerp⁷.



Fig. 2. Albrecht Gelmers, left row of the choir stalls, 1531-1532, Hoogstraten, © Steppe, *De wereld*, pl. 2

These choir stalls are the only known to be made by Albrecht Gelmers. He must have studied the old choir stalls in the church of Hoogstraten because he adopts three themes from them in the new choir stalls: Joshua and Caleb returning from the Promised Land, Samson with the doors of Gaza and two fighting women illustrating the proverb “If two women are fighting, it is no children’s game”. It is remarkable that, apart from one armrest with a mermaid, monsters and mythical animals are absent in the new stalls. In comparison with the old choir stalls Gelmers uses perspective, has more elaborate settings with a lot of buildings and he puts more figures in one scene. He also uses decorative motives characteristic of the Renaissance like shell work (Fig. 3). The subjects of the ‘new’ misericords vary from proverbs, scenes from the bible and literary scenes. Furthermore, there are numerous warnings against women not just from

⁷ Adriaensen and Seegers, *De collegiale*, 227, 230.

tales, but also proverbs and more general domestic scenes of men and women fighting. They present a disorderly world where men and women are fighting and often the women are victorious. Examples are the battle of the breeches or two women with a broom and a stick and a man leaning out of a window of a building. This is a representation of the proverb 'standing where the broom is' which means that someone has no authority in his own house. The message is clear; if spouses stuck to their tasks and duties they will have a happy marriage albeit that the spouse is head of the family. A lot of the proverbs on the misericords are also depicted in the painting *Netherlandish Proverbs* of Pieter Bruegel the Elder from 1559⁸.



Fig. 3. Albrecht Gelmers, misericord with Aristotle and Phyllis, 1531-1532, Hoogstraten, © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00283

Power of Women

Although women's tricks are often represented on choir stalls, a very rare theme is the story of Virgil in the basket. The main event, Virgil hanging in the basket from a tower, is difficult to depict on a misericord

⁸ Pieter Bruegel the Elder, *Netherlandish Proverbs*, 1559, oil on panel, 117 x 163 cm., Berlin, Gemäldegalerie.

because of the vertical composition of the tower. In the Stalla-database there are only two examples, one in Hoogstraten (Fig. 4) and one in Funchal on the island of Madeira⁹. The elderly Virgil was in love with Febilla, daughter of the emperor. At night he was drawn up in a basket to Febilla's tower room. Having grown tired of him she left him one night hanging in his basket halfway up the tower. The next morning Virgil was in an awkward situation, halfway up the tower laughed at and mocked by the public. In the Middle Ages several legends developed around Virgil. In these legends he is a sorcerer and he performs all sorts of magical tricks. This medieval Virgil no longer had anything to do with the classical Poet Publius Vergilius Maro, although the medieval character was based on him. From the thirteenth century onwards the story of Virgil in the basket appears in moral and satirical texts because it illustrates the 'power of women over men'¹⁰.



Fig. 4. Albrecht Gelmers, misericord with Virgil in the basket, 1531-1532, Hoogstraten, © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00284

Another very popular theme in the genre 'power of women' is the story of Aristotle and Phyllis. In series of images of women's tricks Virgil in the

⁹ <http://www.ru.nl/ckd/english/online-databases/stalla/introduction/>, Stalla-number: 00284 and 03762

¹⁰ Yvonne Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650* (Zutphen: Primavera pers, 2000), 24-25.

basket is the standard companion to Aristotle¹¹. Aristotle and Phyllis are depicted more often in the visual arts and also on choir stalls. There are at least 15 representations on choir stalls and these can be found throughout Europe: Cologne, Hoogstraten, Straelen, Zamora, Toledo, Lausanne (end of the thirteenth century, the oldest one known), Sherborne Abbey, Oviedo, Dordrecht and Rouen. Like the legend of the exposed Virgil, this story too originates from the thirteenth century and is also included in moral texts, carnival plays and 'sets of exempla or exempla collections'¹².

The earliest version is a fragmentary German text that dates from around 1200. The French poet Henry d'Andely wrote a poem entitled *Lai d'Aristote* between 1200 and 1240. The story is also included in the *Sermones feriales et communes* by the Dominican Jacques de Vitry, compiled between 1228 and 1240. However the story is older. Indian in origin, it came to Western Europe via Arabia¹³. Aristotle warns his pupil Alexander, later known as Alexander the Great, not spend too much time with his girlfriend because she diverts him from his study. In the German text her name is Phyllis but she is sometimes called Campaspe. When Phyllis realizes why Alexander spends less time with her, she decides to punish Aristotle. She seduces him and the old man falls so desperately in love with her that he allows her to use him as a horse. Because Phyllis has warned Alexander he sees Phyllis riding through the garden on Aristotle's back. Aristotle bluffs his way out of this embarrassing situation by saying that when even an old and wise man cannot resist a beautiful woman, it is even harder for the young Alexander to put up resistance.

The stories of Virgil and Aristotle are warnings against the tricks women use to seduce men. In the thirteenth century these themes of women's tricks start to appear in the visual arts, for example on caskets like 'Minnekästchen', in textiles, in illuminated manuscripts or choir stall carvings. These groups of lovers have one thing in common: the women have malicious intentions towards the men who are so unlucky to fall in love with them, and the result is disastrous. These stories illustrate how great the power of women over men can be, and also the power of love. The fame, integrity and righteousness of these men who fall for a woman regardless, give these stories a special meaning and an exemplary function. They are *exempla* and were already used in classic rhetoric. In the Middle Ages *exempla* were used in sermons to reinforce one's arguments. The

¹¹ Susan L. Smith, "To women's wiles I Fell", in "The Power of Women Topos and the development of Medieval Secular Art" (PhD diss., University of Pennsylvania, 1978), 323.

¹² In Smith, the English term *Exempel* collections is used

¹³ Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk*, 23.

Power of Women topos emerges around 1400. In Dutch they are called *vrouwenlisten*, in German *Weiberlisten*. Susan Louise Smith describes the Power of Women topos as a grouping of at least two, but often more, depictions of famous lovers from the Bible, romances and classical literature. The different themes were assembled to make up a series and the number of themes could vary from three up to as many as eleven examples¹⁴. Scenes of domestic domination with men suffering under their bossy women are not included in the Power of Women topos because the result of their misery is not as disastrous as those of the men in the Power of Women series.



Fig. 5. Lucas van Leyden, Aristotle and Phyllis, ca. 1515, woodcut, 40,7 x 29,3 cm., Paris, © Bibliothèque Nationale

Besides Virgil in the basket and Aristotle and Phyllis, other scenes include Hercules and Omphale, The Fall of Man, Samson and Delilah, Holofernes who was killed by Judith, Solomon induced by his heathen women to abandon the God of Israel and worship Idols, David, who

¹⁴ Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk*, 11-12.

committed adultery and murder for the love of Bathsheba, and Jaël who killed Sisera by driving a tent peg through his head, and John the Baptist and Salomé.

Carvers and prints as models

The popularity of the Power of Women topos reached its height in the early sixteenth century in Northern Europe with printmakers like Lucas van Leyden, Hans Burgkmair, Hans Brosamer and Ambrosius Holbein. The themes were not popular south of the Alps¹⁵. The Master of the Housebook was the first engraver who used two themes from the Power of Women as pendants: Solomon's idolatry and Aristotle and Phyllis. The Master of the Housebook set an example which became popular in the second decade of the sixteenth century. Then complete series were released in the Netherlands and Germany consisting of three, four or six prints with women's lists. Lucas van Leyden made two series with each six themes¹⁶. Because prints were relatively cheap and amply available they were easily affordable for a lot of people and used by artists as examples.

As already mentioned, the women's tricks are sometimes depicted on choir stalls, but often only one example per choir stall, sometimes two, as in Rouen, Monbenoît and Cologne. Until now there are only two choir stalls sets known with more than two women's tricks: Dordrecht, which is dated 1538-1541, with three examples (Phyllis and Aristotle, Samson and Delilah, and Jaël and Sisera) and Hoogstraten with four examples (Virgil, Aristotle and Phyllis, Samson and Delilah, and Omphale chasing Hercules). It is clear that from the Power of Women series Aristotle and Phyllis and Samson and Delilah are the most popular themes for choir stall carvers in the Middle Ages, (14 and 8 times).

Choir stall carvers used pattern books and prints as models. Albrecht Gelmers was no exception. He knew the prints of Lucas van Leyden, as becomes obvious when one compares the misericords of Aristotle and Phyllis with the prints of Van Leyden (Fig. 3 and 5). Also Samson and

¹⁵ Smith, "To women's wiles I Fell", 6

¹⁶ Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk*, 87, 90-91. Master of the Housebook, *Solomon's Idolatry*, ca. 1485, dry-point, 15.4 cm. diam., Amsterdam Rijksprentenkabinet, Master of the Housebook, *Aristotle and Phyllis*, ca. 1485, dry-point, 15.5 cm. diam., Amsterdam Rijksprentenkabinet

Delilah are taken from the example of Van Leyden's print on the theme¹⁷ (Fig. 6 and 7).

This raises an interesting question. If these carvers had such series at their disposal, why did they not include more examples of the Power of Women on choir stalls? Themes from the bible everyone knew and a warning against cunning women were also a popular theme in the Middle Ages. The examples were both available and popular. It is strange, and there is no adequate explanation, that for example a Judith and Holofernes, or John the Baptist and Salomé are so seldom depicted on choir stalls.



Fig. 6. Albrecht Gelmers, misericord with Samson and Delilah, 1531-1532, Hoogstraten, © J.A.J.M. Verspaandonk, Stalla number 00293.

The iconographical programme of the Hoogstraten choir stalls is very scholarly in comparison to other stalls in the vicinity such as the ones in Diest. This is the reason that Joseph de Borchgrave d'Altena was convinced, and Jan Karel Steppe shared this opinion that the canons of

¹⁷ The first, also called the Large, series of women's tricks by Lucas van Leyden is dated ca. 1514-1516. The second, also called the Small, series is dated ca. 1515-1519.

Hoogstraten must have defined the programme¹⁸. This would also be the reason why there are relatively many depictions of 'the power of women over men'. These were warnings to the canons not to meddle with women. Borchgrave d'Altena's argument is not completely convincing for several reasons. The Hoogstraten choir stalls were made 40 years later than the Diest stalls and prints and information had become more accessible. The Dordrecht stalls are even later and also more scholarly than those of Diest. Apparently other themes came within reach with the passing of time. Furthermore, the Hoogstraten choir stalls are the only ones known to have been made by Albrecht Gelmers and it is also plausible he was a scholarly craftsman who was in tune with modern developments. The changes in iconography are probably a sign of the dawn of the Renaissance: the medieval spirit is beginning to make way for the new spirit of the Renaissance. It is therefore very well possible that Gelmers composed the programme of the Hoogstraten choir stalls.

The choir stalls of Hoogstraten are on the cusp of the Renaissance and already show characteristics of this style. The Dordrecht choir stalls are in the Renaissance style but still partly have the iconography of the Middle Ages. The Hoogstraten and Dordrecht choir stalls were finished just in time because some years later the Council of Trent (1545-1563) banned profane images from churches, and proverbs, monsters and fools so often depicted on choir stalls disappeared from there. Hoogstraten is one of the last really medieval choir stalls.

¹⁸ Comte J. de Borchgrave d'Altena, "Notes pour servir à l'étude des stalles en Belgique", *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* 41 (1937): 257-258. Steppe, *De wereld*, 240.



Fig. 7. Lucas van Leyden, Samson and Delilah from the 'little series of women's lists, 1515-1519, woodcut, 24,3 x 17,2 cm. © Amsterdam, Rijksmuseum, inv. Nr. RP-P-1978-161 (image is flipped horizontally for comparison)

PART III:

STUDY OF OUTSTANDING EXAMPLES

CHOIR STALLS AS VISUAL PLEASURE FOR EYES OR MEDITATIVE DISTURBANCE FOR MINDS?

HEE SOOK LEE-NIINIOJA

Architecture is a place for representation and is a permanent expression of the divine project as a part of the universe. Any faithful who enters the sanctuary can observe a harmonious analogue of a world ruled by God and the perpetual life that awaits him. Subsequently, altars are lavishly adorned in order to venerate the subsistence of God and to direct the believer's eyes towards His words.

This makes me wonder whether beautiful ornamentation of the altar can also provide visual pleasure for any clergy's eyes, rather than disturbing their meditation to be in unison with God. In fact, the Renaissance theoretician, Leon Battista Alberti (1404-72) proposed that the architectural ornamentation conveys feelings of majesty and authority of God. By touching the passion of spectator through architectural magnificence, buildings convey them to feel God's majesty. And, the Victorian critic, John Ruskin (1819-1900) discussed the role of ornaments in buildings, praising Gothic as the manifestation of man's wonder at God's creation. For him, ornament could speak itself as the creative application of the rich details in nature, seeking his guidance in the medieval Gothic work, because it betrays Christian religion executed by craftsmen who were inspired from nature and free to express themselves: "All noble ornamentation is the expression of man's delight in God's work"¹.

If it did so, the function of ornament needs to be discussed, either as a means for beauty or significance or both. Symbolic ornaments consist of elements chosen for significance; aesthetic ones for beauty. Particularly, Islamic ornament whose indebtedness goes to Sasanian and Byzantine predecessors appears to be conceptual and intellectual, revealing contemporary ideas of aesthetic concepts to communicate with Muslim

¹ John Ruskin, *The Stones of Venice* (London: Penguin Books, 1960), 37.

thoughts and to reflect the spirit of their times. In a belief of “God alone is the Creator”, a new expression was created through floral, geometric, and epigraphic motifs, and these three genres are apparent on the mihrab, the most decorated place in a mosque building.

Islamic ornament can evoke a mystical idea, but no constant association between specific buildings and symbolism exists, thus ornament as visual pleasure is often the first aspect to be considered². Notions of the divine through the totality of ornamental form characterize all the visual Islamic arts³, in a viewpoint of Sufi scholars. Anyone who is amazed by the amplitude of nature tries to convey the same multiplicity in symbolic and abstract ways, in order to pay tribute to the Creator⁴.

The dual nature of ornament was observed in Umayyad buildings. For example, the inscriptions in the Dome of the Rock (691) can be aesthetic, while landscapes in the Grand Mosque of Damascus (715) present a symbol of Paradise, based on an Islamic concept⁵. This type of debates occurred even within the first few centuries of Islam. Tha’libi and Muqaddasi held that the multiplicity of forms and colours leads the beholder to identify new features which arouse his curiosity and invite contemplation. In contradiction, al-Ghazzali (d.1111) claimed that ornaments are entirely related to religious beliefs and the notion of God. Whatsoever, the main function of Islamic ornament is likely the adornment of surface, expressing aesthetic concepts through forms, materials, and techniques. Some ornaments are designed for the communication of symbolic connotation. This ambiguity demands a proper interpretation and meaning, depending on purposes of the building across time and space. How about ornamentation in a Christian world?

Now, referring to the altar and the choir stall in a church, we all know that they are not for Muslims, but if they were built in areas where Christian and Islamic cultural fusion happened, such as in medieval Al-Andalus and Sicily, this fact could affect their architectural forms and ornamentation, leading to two suppositions.

² Robert Hillenbrand, *Studies in Medieval Islamic Architecture*, vol. I (London: The Pindar Press, 2001).

³ Titus Burckhardt, *Art of Islam Language and Meaning: The Common Language of Islamic Art* (London: World of Islam Festival Publishing Company Ltd, 1976).

⁴ Nuder Ardalen and Laleh Bakhtia, *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1973).

⁵ Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven (Yale: Yale University Press, 1987).

- 1- Are the ornaments of the altar and the choir stall in this fused area symbolic or aesthetic or both?
- 2- If they represent one of them at least, how would they affect the clergy's spatial perception from the choir stall to the altar? Will the spatial perception enhance his faith to God or disturb his concentration on God, caused by lavish ornamentation around him?

With these questions, this paper starts with a brief introduction of the altar and the mihrab, continuing a few choir stalls in different areas. As an indicator for the further discussion, form and proportion in architecture are to be argued for a conclusion, namely choir stalls are the place for visual pleasure or meditative disturbance or both.



Fig. 1. Umayyad Mihrab, Mezquita in Cordoba (987). © Wikipedia Commons.

Christian Altar and Islamic Mihrab

The altar has an elevated surface, tabular in form, on which the Sacrifice of the Mass is presented. The earliest Scripture reference to the altar is found in the Apostle St. Paul in the First Corinthians (10:21), contrasting the “table of the Lord” on which the Eucharist is offered, with the “table of devils”, or pagan altars:

“You cannot drink the cup of the Lord and the cup of demons too; you cannot have a part in both the Lord’s table (*trapeza Kyriou*) and the table of demons”.

Trapeza remained to be the favourite term for altar in Greek liturgies. The Epistle to the Hebrews (13:10) refers to the Christian altar as *thysiasterion*, the word by which the Septuagint alludes to Noah’s altar: “We have an altar from which those who minister at the tabernacle have no right to eat.” The term occurs in several of the Epistles of St. Ignatius and the writings of fourth and fifth century Fathers and historians. Eusebius (c. 263-339) makes use of it to describe the altar of the great church at Tyre. On the other hand, a mihrab, a prayer niche, has aesthetic and symbolic functions. It is an indentation at the point where the *qibla* axis meets the far wall of the mosque, taking the shape of an arch. Popular belief shows it as a shrine for divine illumination and as the gate to Paradise. And the image of the lamp refers the viewer to the Light verse (Koran 24:35): “God is the light of the heavens and the earth; the likeness of His Light is a niche wherein is a lamp; the lamp is in a glass, the glass as it were a glittering star.” Both lamps and Koranic verse have been represented on the walls of mosques and tombs in the Islamic world, and as such symbolize the divine presence and the light of the Koran, in addition to their being images of paradise⁶.

The mihrab (Fig. 1) is not sacred itself unlike an altar, but indicates the direction of prayer, which is sacred. Being both the visual and liturgical climax of the mosque where a religious leader (*imam*) leads the congregation in prayer, it is accorded extraordinary respect, and is the most ornate feature of the mosque, although it can distract believers’ concentration on God. Ways of enhancing mihrab varied, depending on periods and places, and even its absence of ornamentation makes a visible distinction from its surrounding areas.

Medieval Choir Stalls

The term “choir” is first used by writers of the Western Church. Isidore of Seville and Honorius of Autun write that the term is originated from the *corona*, the circle of clergy or singers who surrounded the altar. The architectural details of the choir developed in response to its function as the place where the Divine Office was chanted by the monastic brotherhood or

⁶ Walter B. Denny, “Reflection of Paradise in Islamic Art,” in *Images of Paradise in Islamic Art*, ed by S. Blair and J. Bloom (Hanover: Hood Museum of Art, 1991), 33-43.

the chapter of canons. This area is occupied by sometimes finely adorned wooden seats known as choir stalls, where the clergy sit, stand or kneel during services. The choir may be furnished either with several rows of seating benches or individual choir stalls running parallel to the walls of the church. The use of choir stalls is more traditional in monasteries and collegiate churches. Monastic choir stalls are fitted with seats that fold up when the monastic stand and fold down when they sit. The hinged seat has a misericord, a small wooden seat, on the underside on which he can lean while standing during the long services. The upper part is formed to provide a headrest while sitting, and arm rests when standing. By the 12th century, Romanesque architecture was established, providing the basic architectural forms which remained in evolution throughout medieval times.



Fig. 2. Gothic choir stall in Albi, France. © Wikipedia Commons.

For example, the biggest nave and its choir stall appeared in Albi Cathedral, France. Imagine how their architectural forms, particularly that of the choir stall are perceived in relation to space, when one enters and sits there! On the banks of the Tarn river in south-west France, the old city of Albi reflects the culmination of a medieval architectural and urban ensemble (Fig. 2). Albi Cathedral claims to be the largest brick building in the world, and the nave is the widest Gothic example in France at 18 m. The cathedral is a testimony of defensive and spiritual program, implemented by the Roman Catholic bishops following the suppression of

Cathar heresy in the 13th century. Painted decoration, a choir and late Gothic statuary were added in the 15th and 16th centuries. In 2010 the cathedral was designated a UNESCO World Heritage Site, due to its outstanding universal value.



Fig. 3. Norman Monreale (1172) with Islamic-Byzantine inspiration. © Wikipedia Commons.

And throughout the history, one of the most fused culture in architecture and ornamentation was found in the island of Sicily. The local history has been marked by a succession of rulers who came from the variety of other cultures, and each of them left behind its own physical traces and contributed a unique and characteristic feature. The island was influenced by the Islamic conquest (827-1091) and was ruled by the Norman domination (1071-1194), creating a multi-ethnic, religious, lingual culture in architectural and artistic expressions. The Norman and the Islamic elements were blended with Byzantine one, thus Islamic-Norman religious buildings are a collection of monuments with a decorative apparatus resulted from a socio-cultural syncretism during the period of the Norman control.

To testify this, Monreale Cathedral is of Norman origin (Fig. 3), if we exclude an earlier Arab settlement. Located about 8 km south-west of Palermo, the whole of Monreale developed around a monastic Cathedral

complex built by King William II in 1172 to meet his needs for prestige and security. The Cathedral follows typical Romanesque planning and is characterised by the imposing mosaic decoration of the Byzantine interior, while the exterior is dominated by the quasi-Islamic motif of interlaced arches. The Benedictine cloister exhibits a profusion and variety of forms, techniques and decorative motifs derived from various models.



Fig. 4. Interior of Cefalù. Watercolour, 41 x 38 cm. Signed and dated, C. Werner f. 1836.

Another Norman Cefalù Cathedral was erected in 1131 after a vow made to the Holy Saviour by the King of Sicily (Fig. 4), Roger II, after his

escape from a storm to land on the city's beach. In the basilica interior, the timber roof bears traces of pictorial decorations by Islamic craftsmen, and the extraordinary mosaic decoration of the chancel walls and the middle apse with its imposing figure of Christ Pantocrator are Byzantine.

These two buildings constitute a universal example of how diverse cultural components of historical, cultural and geographical provenance co-existed and interacted, generating an original architectural style, in which Byzantine, Islamic and Romanesque elements were fused without losing its unique yet unified combinations of the highest artistic value.

Consequently, these historical facts and the tangible appearances in buildings can evoke a further thought, whether the Norman altars and choir stalls were also influenced by the Islamic ornamentation.



Fig. 5. Kamppi Chapel of Silence (2012) in Helsinki. © Wikipedia Commons.

Architectural Forms Need Interpretations

Until now, a brief background on this paper was explained, and the next step is to discuss of a spatial relationship between the altar and the choir stall, by the use of elements of design and its principles as indicators. The researcher has three specific reasons for choosing them.

First, they are the basic components in architecture, discussed since antiquity. The 19th century's theoretician, Owen Jones put forward geometry as general principles for decoration: "All ornament should be based upon a geometrical construction", praising Alhambra palace built by the Moors⁷. Second, Islamic ornament is largely composed of geometry. Last, the researcher is trained in visual communication, thus this method can propel a challenge into a new research method.

Principles of design show the way in which the elements are aesthetically combined to arouse a sensory response, while the elements are arranged to produce order in a composition, supported by principles. For this paper, form (element) and proportion (principle) are chosen for the compositional interpretation.

A form is a perfect combination of all visual elements, taking many characteristics of a recognizable appearance or a particular condition in which something manifests itself. It is the manner of arranging and coordinating the elements to produce an image, by the shape of three-dimensional volume⁸. Forms are divided into natural or geometric ones, and the former is representational; the latter not. In a theory of the 20th century, five basic geometric forms are sphere, cube, cylinder, cone and pyramid.

Originated from the Latin word *forma*, each form bears a primary function and subsidiary ones. In architecture, it serves to inspire, inform, or move viewers to action. To inform means clarifying, explaining, and identifying. To enlighten means revealing, while to persuade does suggestion. Moreover, there is a direct reciprocal relationship between form and space, as space creates the distance required to perceive form. The more significance the form has, the more space recedes in our perception.

As the appearance of form can influence viewers' perception of it, any form needs cultural interpretations – a translation of its meanings through different perspectives based on viewers' experiences and necessity of philosophical ideologies, despite ambiguity and contradiction in interpretation.

An excellent contemporary example in architecture is Kamppi Chapel of Silence (Fig. 5). As an element of World Design Capital program 2012 in Helsinki, Finland, the curved shape and a robust form of this small building allow the space and views to flow in the urban surroundings,

⁷ Owen Jones, *Grammar of Ornament* (New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1982).

⁸ Francis D. K. Ching, *Architecture, Form, Space, and Order* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1996).

while the soft shape and harmonious form of the interior provides safety. This effect applies to the ornamentation of the building as well.

In addition to the form, proportions play different feelings associated with them, depending on how a human perceives objects with the surrounding spaces (Fig. 6). Proportions create positive or negative stimulus, and promote the feeling of strength/weakness, stability/instability, openness/closeness, and fear/security. Beautiful architecture and ornamentation can evoke changes in our brain which stimulates a feeling of pleasure or happiness.

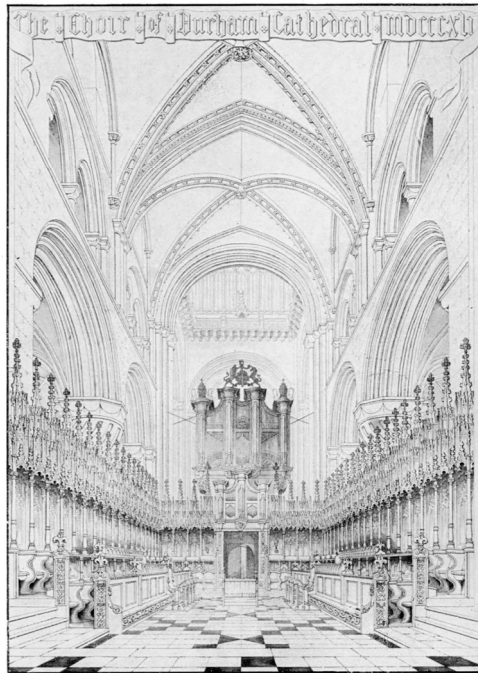


Fig. 6. Norman Durham Cathedral (1093). *Wood Carvings in English Churches: II. Stallwork, Thrones, and Chairs* by Francis Bond (1852–1918).

Spatial perception and depth perception can be elaborated. Spatial perception is the ability to sense the size, shape, movement, and orientation of objects. It occurs both in the sensory organs that collect data about the environment and in the brain. Although optical illusions can be noticed, the process in which the brain creates a three dimensional map of

the area is subconscious. And the key sense of perceiving spatial relationships is the sense of sight.

As a component in the spatial perception, depth perception is that the brain can decide how far away objects are, by observing the way they pass in front of or behind one another, and by judging the relative size of objects. Determining whether objects are moving, and comparing the data which comes in through each of the eyes plays a role. When the brain analyzes all the data, the distances can be estimated between the observer and the observed objects. Knowing the distance of objects is a vital part of spatial awareness.

So far, the discussion has been as follow: First, an altar is a place for venerating the existence of God, demanding the believer's eyes towards his Words through ornamental forms. Second, an adorned mihrab is for Muslims' visual pleasure, despite Islam's warning over extravagance for fear of distracting believers' concentration. Third, as the fusion of different cultural heritages in Sicily, Monreale and Cefalù testify Romanesque planning, Byzantine mosaics, and Islamic motifs. Finally, forms and proportions can affect viewers' perception according to their spatial environment (Fig. 7).

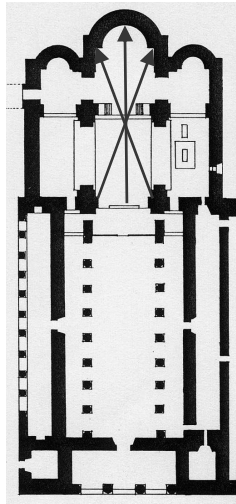


Fig. 7. Spatial perception in architectural form and ornamentation of the altar from the choir stall in Monreale.

A few questions arise:

- 1- What was the function of ornamentation in Norman altars whose inspiration was taken from the Islamic and Byzantine? Was it for symbolism or visual pleasure?
- 2- If it was symbolic, how would Benedictine clergies from the choir stalls perceive the ornamentation of the altars in closer or far distance? Was the existence of God near to their mind, transcended by these symbolic altars?
- 3- If it was aesthetic, how would the ornamentation stimulate the clergies' optical delight?

Conclusion

The German philosopher, Immanuel Kant (1724-1804) differentiates things that are beautiful from those that are sublime. For him, viewers can see the beauty of things directly, but the sublime demands an intellectual response, thus the sublime is finally triumphant⁹.

As a matter of fact, already in the 12th century, the primary voice of the Cistercian order, St. Bernard of Clairvaux opposed to mythical creatures on the capitals with suspicion in his *Apologia* to Abbot William of St.-Thierry (1124), attacking the Cluniac order. Monks would waste time to see deformed animals, than studying the Bible at the Romanesque cloister¹⁰. Therefore, whether the ornamentation appeared inner the church building or outside, whether the displayed object was the image of our Savoir or floral-geometric motifs or deformed animals, the clergy's spatial awareness in relation to their forms and proportions produce various effects towards harmony/disharmony in his mind and eyes.

Why so? Forms and proportions are related to space, which require meanings. Where meanings are deleted by the architect, forms and proportions have different effects on different people in different ways. In other words, visual perception is seeing, feeling, and expressing, connected to one's personal feelings and preferences to one's memory and accumulated past experiences¹¹.

⁹ Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of Beautiful and Sublime* (Berkeley: University of California Press, 1960).

¹⁰ Meyer Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art* (London: Chatto & Windus, 1977).

¹¹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: University of California Press, 1974).

Taking this into the conclusion, each clergy's spiritual, cultural and personal matter decides the function of the altar, when he sits at the choir stall in service or being alone. This phenomenon applies to all Christian believers, extending to even Muslims during their prostration on a floor towards a beautiful mihrab in various distances with awe and meditation.

ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y ESTRUCTURAS CORALES EN LA CATEDRAL DE JACA, ENTRE LAS EDADES MEDIA Y MODERNA

GLORIA FERNÁNDEZ SOMOZA

Cuando el obispo de Huesca realizó su visita pastoral a la catedral de Jaca en 1499, se citaban códigos corales, consuetas y estatutos que habrían solucionado en buena medida nuestras incógnitas sobre la topografía y funcionamiento del coro de la catedral en sus fechas más tempranas y hasta su modificación integral en pleno siglo XVI. A fecha de hoy, dichos libros manuscritos no parecen haberse conservado, viejos ni nuevos, quizás al desaparecer en alguno de los siniestros que afectaron directamente al Archivo de la catedral. De hecho, esta importante pérdida de documentación ya fue referida en el siglo XVII por Vicencio Blasco de Lanuza quien, al trazar los capítulos que dedicó a Santa Orosia en sus *Historias eclesiásticas* de Aragón, lamentaba el “descuydo” por el que se habían extraviado documentos y libros referentes a la Santa¹. Esta llamada de atención sobre el menoscabo documental de la catedral no fue la primera ni la única. La triste historia de incendios que afectaron a la iglesia mayor de Jaca comenzó en el siglo XIV y, ya a comienzos del XVI, el cronista Pedro Villacampa (1492-c.1563) recogía la noticia de que en 1440 “se cremó toda la Seo de Jacca, que todo era de fusta, y se perdieron muchas escripturas antiguas de la Seo y de la ciudad que ay staban”². Quizás esta sea la razón de por qué la catedral no tiene la documentación relevante que la mayoría de las catedrales del Reino y Corona de Aragón.

En paralelo a esta historia de calamidades, carecemos de una muy

¹ Vicencio Blasco de Lanuza, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón, en que se continúan los Annales de Çurita desde el año 1556 hasta el de 1618*, vol. I (Zaragoza: Iván de la Naia y Quartanet, 1622), 311.

² Gabriel Llabrés, “El Noticiario de Pedro Villacampa, de Jaca”, *Revista de Huesca* 1-3 (1903): 179-200. Los incendios sufridos por la ciudad son recogidos por Domingo J. Buesa Conde, *Jaca. Dos mil años de historia* (Zaragoza: Octavio y Félez, S.A., 1982), 82-83 y 140-141.

necesaria historia del cabildo catedralicio jacetano, aunque quizás pudieran trazarse algunas líneas maestras al respecto siguiendo las noticias sobre estatutos capitulares y reformas recogidas por Ramón de Huesca y los datos publicados por Ricardo del Arco en el primer–y hasta la fecha único–ensayo de catalogación de la documentación capitular³. A pesar de todo, contamos con un testimonio documental excepcional. Se trata de las notas que, a manera de crónica, fue recogiendo Pedro de Villacampa (c. 1492-c.1563) en el llamado noticiario en el que fue consignando todos los acontecimientos que ocurrieron en la ciudad de Jaca durante la primera mitad del siglo XVI, mezclados con otros muchos que–desde 1350–fue extrayendo de distintas fuentes, entre las que se hallaban un buen número de crónicas y obras literarias medievales, identificadas por Gabriel Llabrés en su introducción a la edición del texto⁴. El *Noticiario* de Villacampa nos ofrece información sobre distintas obras en la catedral, entre las que estuvieron la construcción de la sacristía junto a la cabecera, el traslado de la capilla claustral del Pilar a la superficie del antiguo refectorio capitular y el abovedamiento de las naves catedralicias, hasta entonces cubiertas con madera⁵. Las noticias que menos han llamado la atención son las referentes al coro y, por el contrario, son básicas para insistir en algunos aspectos sobre la ubicación de las estructuras corales entre los siglos XI y XIII.

³ Ramón de Huesca, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, VIII, *De la Santa Iglesia de Jaca* (Pamplona: Imprenta de Miguel Cosculluelo, 1802) y Ricardo del Arco, “El Archivo de la Catedral de Jaca”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 65 (1914): 47-98.

⁴ Llabrés, “El noticiario”, 179-183. También Antonio Durán Gudiol, “La Catedral de Jaca en las memorias de Pedro Villacampa”, *Aragón* 263 (1963): 9-16 y Domingo J. Buesa Conde, “Pedro Villacampa, un cronista jacetano del siglo XVI”, en *Jerónimo Zurita : su época y su escuela* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986), 181-192.

⁵ María Isabel Jarque, “Obras y reformas arquitectónicas en la Catedral de Jaca en el siglo XVI”, en *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987), 167-184, y su disposición medieval en Gloria Fernández Somoza, “Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca. Coro, claustro, reliquias y urbanismo”, en *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coord. Eduardo Carrero Santamaría (Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 2014), 75-104.

Catedral y coro

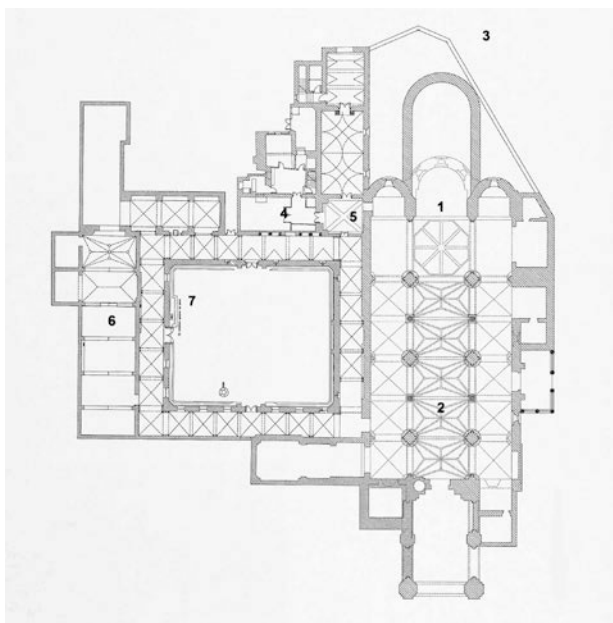


Fig. 1. Planta de la Catedral de Jaca. Indicaciones topográficas, sobre la planta de Carlos Pereira y Alberto Cardón. 1. Localización del coro elevado medieval. 2. Posición del coro trasladado. 3. Cementerio y esconjuradero de Santa Orosia. 4. Sala capitular. 5. Tesoro/Sacristía. 6. Refectorio y cocinas 7. Capilla original de la Virgen del Pilar.

La importancia arquitectónica y escultórica de la fase más temprana de la catedral de Jaca ha hecho decantar a la historiografía artística sobre sus orígenes, en tanto que otras épocas de la historia han quedado un poco a la sombra de la seo altomedieval. El, según Blasco de Lanuza, “edificio sumptuosísimo, que según la posibilidad de aquel tiempo se hizo y que aún dura”⁶, ha sufrido muy especialmente el paso del tiempo, en particular las intervenciones contemporáneas que, en buena medida, han dejado su interior expedito, sin coro y sin mucho mobiliario de cualquier época. De hecho, la simple aproximación a cómo debía ser el aspecto del edificio original entre los siglos XI y XII o cómo fue variando tras las innovaciones litúrgicas del siglo XIII, durante su azarosa vida en el siglo

⁶ Lanuza, *Historias Eclesiásticas*, 318.

XV o, ya en el XVII, con la reforma tridentina, es todavía un trabajo interesante para los investigadores que se acerquen a la catedral⁷.

De la capilla mayor de la catedral llama la atención su limitada estructura. Originalmente contó con un pequeño tramo recto y un hemiciclo eliminados durante la reconstrucción de la cabecera. La organización original fue reflejada en la planta realizada por Antón Tornés entre los siglos XVII y XVIII para su *Libro de trazas de la arquitectura jacetana*⁸. Una solución de estas características impedía la instalación de un gran coro en el presbiterio, tal y como era habitual entre los siglos XI y XII. Por el contrario y como fue norma generalizada en otros edificios del primer románico con cabeceras poco espaciosas—por ejemplo, la catedral de San Martiño de Mondoñedo—el primer coro de la catedral de Jaca debió ubicarse entre el propio presbiterio y el tramo de crucero (Fig. 1). No tenemos información sobre el número de canónigos que pudo haber en la catedral en pleno siglo XII, que nos permita hacernos una idea de las dimensiones que pudo alcanzar el coro. Pensemos que en 1295, antes de la secularización del cabildo, el obispo fray Ademaro aprobaba unos estatutos capitulares por los que se limitaba el número de canónigos a quince, frente al mayor—y desconocido—número anterior de prebendas. Por el contrario, las noticias tardías y, en particular, las incluidas en el noticiario de Villacampa sí nos permiten hacer una interpretación del espacio coral jaqués que no se había tenido en cuenta hasta la fecha. De hecho, Jaca contó con un coro elevado en el presbiterio. No sabemos cómo pudieron afectar los incendios de los siglos XIV y XV a la estructura coral catedralicia y a la biblioteca de textos litúrgicos que guardaba, inventariada en 1499, según aludíamos al comienzo. Llegado el año de 1514, Pedro Villacampa testificó cómo en dicho año se había desmontado la plataforma del coro que estaba situada sobre unos arcos, se retiraron las rejas del mismo y de las capillas de la cabecera, se recolocó el coro en la nave reutilizando parte de los hierros del antiguo y, lógicamente, se debió rehacer en buena medida el presbiterio:

“Año 1514 se desfizo el coro antigo de la Seo de Jacca que estaba por medio sobre arcos de 12 palmos de alto y era muy grande, y se fizo el

⁷ La última aportación al respecto, Javier Martínez de Aguirre, “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario II (2011): 181-249.

⁸ Archivo Histórico Provincial de Huesca. Archivos de familias, 71. Natalia Juan García, “Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés”, en *Libros con arte, arte con libros* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007), 427-445.

nuevo coro donde está hoy y se sacaron las rejas (a 17) de ante los altares mejores, que fue gran tala por ser muy noble y fuerte cosa. Era alto 20 palmos, abía tres puertas todo de fierro fuerte, muchas dellas están ante el coro oy y muchas en la capilla de S. Antolín, desficiéronlas de noches por quitar enojo que la ciudad no quería se quitasen. (...) Desfizose el coro alto anio 1514 de Xº y las firias de los altares anio 1517; era todo fierro ante los 3 altares mejores con tres puertas todo de fierro”.

El carácter algo caótico de las notas de Villacampa, con varias reiteraciones, vuelven a situar el desmonte del coro ahora en 1516: “Anio 1516 se desfizo el coro de la Seo de Jaca que era sobre arcos”⁹.

El nuevo coro parece que se finalizó en 1517, según recoge el mismo Villacampa: “Este anio se fizo el coro de la Seo de Jaca, consta que era sobre arcos y se quitaron las firias del altar”¹⁰. Las tres rejas del presbiterio, casi milagrosamente, han llegado a nuestros días tratándose de tres piezas básicas entre los fondos patrimoniales de la catedral¹¹. Reutilizadas en el nuevo coro en medio de la nave, permanecieron allí hasta comienzos del siglo XX, cuando éste se desmontó para ser de nuevo trasladado a la capilla mayor reconstruida en estas fechas. En un momento impreciso, las rejas de los altares laterales fueron repuestas en su lugar, en tanto que la del ábside central se almacenó para ser hoy expuesta entre los fondos del Museo Diocesano.

No sabemos qué dimensiones pudo tener el antiguo coro instalado en la cabecera catedralicia. El propio Villacampa anota el incendio de 1447 recogido en un perdido “libro do son los canónigos escriptos”, indicando que “tomose en el coro que era sobre arcos de la preycadera al coro do oy está”¹². ¿Podría estar refiriendo que el coro antiguo llegaba hasta los púlpitos—“preycadera”—del nuevo, es decir, ocupando el tramo de crucero hasta los soportes que lo separan de la nave? De ser así, se habría tratado de una estructura importante, pero en todo caso estaría de acuerdo con lo que comentábamos sobre las reducidas dimensiones del presbiterio y la necesidad de ampliar el coro desde la capilla mayor hasta el crucero. Además, de las columnas que sustentaron la plataforma coral, todavía Gabriel Llabrés quiso identificar varias que Quadrado localizaba en el interior de la capilla del Pilar, sita entonces en el refectorio capitular en el claustro. Una de las columnas en cuestión tenía el epígrafe “VI IDUS

⁹ Llabrés, “El noticiario”, 189.

¹⁰ Llabrés, “El noticiario”, 190.

¹¹ Sobre estas tres rejas, Lourdes Diego Barrado, *Nacido del fuego. El arte del hierro románico en torno al Camino de Santiago* (Zaragoza: Mira ediciones, 1999), 98-105.

¹² Llabrés, “El noticiario”, 189.

IUNII OBIT JO(HA)NES DE IBORRI”, presuponiéndose que debió tratarse de un personaje enterrado en la arquería bajo el coro¹³. En cualquier caso, hagamos notar que la dispersión de columnas y capiteles románicos entre los fondos de la propia catedral debe afectar tanto a los procedentes de la arquería claustral macizada en fechas modernas, como a los de nuestro coro. Cabe destacar que a este coro elevado en el presbiterio perteneció la sillería tallada a mediados del siglo XV por Sancho Cañardo, contratada en 1457 por cinco mil sueldos jaqueses¹⁴. Respecto al funcionamiento del coro, carecemos de estatutos corales al menos publicados hasta la fecha, pero no debió diferir en exceso del resto de las catedrales europeas. En pleno siglo XVI, un *Quinque Libri* de las visitas pastorales a la diócesis recogía un estatuto sobre el comportamiento del clero en las iglesias que bien podría trasladarse a la propia catedral:

“Item mandamos al vicario y a los demás clérigos de dicha iglesia hagan los divinos officios con la atención, devoción i reverencia que conviene i que en el choro haziendo los divinos officios ninguno reze, ni lea cartas, ni libros, ni nuebas, ni estén hablando en otras cosas i el que lo contrario hiziere de algo de lo sobredicho incurra por cada vez en pena de dos dineros la qual exequite el puntuador per iuramentum i sea para jocalías a la iglesia i los clérigos digan per turnum la pistola i evangelio”¹⁵.

El coro medieval de la catedral de Jaca y su medio arquitectónico

Afortunadamente, hoy conservamos un ejemplo paralelo y cercano de cómo fue el coro de la seo. En la antigua catedral de Roda de Isábena conservamos la plataforma coral que ocupa el presbiterio y que sobresale ampliada hacia el tramo de crucero (Figs. 2 y 3). Por otra parte, en la canónica de Sant Vicenç de Cardona, también se preserva una estructura de estas características que, al igual que en Roda, creó una cripta bajo la misma, cripta que se terminó dedicando a fines litúrgicos y funerarios. Dichos fines parecen confirmarse en Jaca a través del epígrafe sepulcral en una columna que recogió Quadrado y que citábamos líneas atrás. Esta

¹³ José María Quadrado, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón* (Barcelona: Daniel Cortezo, 1886), 302 y Llabrés, 182.

¹⁴ Arco, “El Archivo”, 93 y *Aragón monumental. La ciudad de Jaca* (Madrid: Hauser y Menet, 1921), 18.

¹⁵ Manuel Gómez de Valenzuela, “Mandatos de visitas pastorales en la Diócesis de Jaca (1547-1767)”, *Revista de Derecho civil aragonés* 15 (2009): 109-164, doc. 11, 127-128.

solución de instalación del coro es una vía de investigación destacable de cara a nuevos estudios sobre edificios desaparecidos o, incluso hoy conservados y transformados, como demuestra la propia catedral de Jaca. En la catedral de Vic, y hasta el siglo XV, también hubo un coro como el que proponemos para Jaca y que tuvo dos fases de construcción: la inicial y una segunda, a finales del siglo XII, motivada por el aumento del cabildo catedralicio y que llevó a la ampliación de la plataforma coral, que pasó a invadir toda la superficie del tramo de crucero¹⁶. En todos los casos encontramos una solución idéntica, la de un presbiterio más o menos desarrollado en el que se colocó una plataforma sobre columnas con el fin de distinguir y separar el espacio dedicado al clero en el interior de la iglesia del que ocupaban los fieles o quedaba reservado a capillas y espacio para procesiones¹⁷.

Una última apreciación. Evidentemente, la transformación que sufrió el espacio litúrgico de la catedral de Jaca a comienzos del XVI debe ponerse en relación con un idéntico proceso de cambio que aconteció en la catedral de Vic en pleno siglo XV y que también llevó al desmonte de una plataforma coral como la jaquesa, al traslado del coro a la nave y a la remodelación de la capilla mayor con un nuevo retablo tardogótico, un ciclo paralelo de transformación espacial.

En Jaca, el desmonte de la plataforma no ocurrió hasta la segunda década del siglo XVI, como veíamos arriba, pero en el XV ya se produjo un notable cambio: la nueva consagración del altar mayor documentada en 1499, en uno de los escasos códices catedralicios:

“En el año de mil cuatrocientos noventa y nueve, día de San Bertran a 16 de octubre fue consagrado el altar mayor de la Seo de Jaca por Maestre Guillén de Serras, obispo de Bona, obispado de [...] enviado por el Ylustre señor obispo de Jaca don Johan d’Aragón y de Navarra, recibido por los señores deán, y canonges de la dicha seo, (...). Es así que primero ya era consagrado en primero cuando se missó lo de pinzel que es la ystoria de Santa Eurosia sobre el retaulo de maçonaría y mudaron el altar más afuera y lo crecieron como ahora está y así fue aniquilada la consagración

¹⁶ Eduardo Carrero Santamaría, “Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales”, *Hortus Artium Medievalium* 14 (2008): 159-168, y “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (1999): 315-327.

¹⁷ Eduardo Carrero Santamaría, “Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones”, en *Mosteiros cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*, coord. José Albuquerque Carreiras, 3 vols. (Alcobaça: Jorlis Edições e publicações, 2013), II, 117-138.



Fig. 2. Roda de Isábena. Vista general de la capilla mayor. © Gloria Fernández Somoza.

de dicho altar. Esto fue el año de mil cuatrocientos noventa y cinco a 21 de junio y después fue consagrado ut supra reynando en Aragón, Castilla, Granada y otras tierras muchas el Ilustre señor el rey don Fernando. Domingo Velenis subsacrista y subprior que puso esto en memoria, día de San Martín, el año sobredicho 1499¹⁸

El documento no deja lugar a dudas. La capilla mayor ya había sido consagrada en fechas previas, cuando se realizó un retablo de pintura representando la historia de Santa Orosia. Ahora, a finales del siglo XV, lo que se hizo fue adelantar el retablo sobre la superficie del ábside principal y ampliarlo, quizás con una estructura mayor que lo actualizara y lo hiciera más vistoso sobre la plataforma del coro presbiterial. Esto debió conllevar el movimiento del ara de altar, actuación que conllevó su nueva consagración en 1495¹⁹. No sería por tanto, hasta varias décadas más tarde, en 1516, cuando se planteó el traslado del coro a la nave y su refacción renacentista, que permaneció en pie hasta 1792, momento en el que se

¹⁸ Archivo de la Catedral de Jaca, *Liber Ecclesiae Jacensis*, sin foliar. Transcriben parte de las primeras líneas Quadrado, 300, nº 1, y Anselmo Gascón de Gotor, *Nueve catedrales en Aragón* (Zaragoza: Imprenta Cervantes, 1945), 36.

¹⁹ Fernández Somoza, “Arquitectura y liturgia”, 89-97.

decidió reconstruir la capilla mayor y volver a trasladar a la misma el coro que, irónicamente, volvía a su espacio inicial tras más de dos siglos de exilio en la nave.



Fig. 3. Juan Mora Insa, Capilla mayor de la catedral de Roda de Isábena, antes de la supresión del altar, rejas, pintura mural y antepechos modernos a mediados del siglo XX. © Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, MF_MORA_2921.

LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL
DE SEVILLA, SIMBIOSIS DEL GÓTICO
Y EL MUDÉJAR:
DISEÑO ARQUITECTÓNICO Y REPERTORIO
ORNAMENTAL*

SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

**El proceso de ejecución de la sillería catedralicia:
cronología y autores**

La sillería coral de la Catedral de Sevilla es producto de un complejo proceso de ejecución que se escalona desde los años finales del siglo XV hasta las primeras décadas del XVI y que vino marcado por algunos avatares constructivos del templo catedralicio que retrasaron su conclusión. La actual sillería de coro catedralicia sevillana es la sucesora de la primitiva que, ejecutada por Bartolomé Sánchez en la década de 1430, sirvió a su función litúrgica en la primera sede que tuvo el templo, que no fue otra que la antigua mezquita adaptada al culto cristiano a raíz de la Reconquista de la ciudad del Guadalquivir en 1248¹. En el testamento de Juan Martínez de Vitoria, mayordomo de la Fábrica de la Catedral, redactado el 18 de noviembre de 1433 se alude al contrato que este miembro del Cabildo concertó con el carpintero Bartolomé Sánchez para que hiciese a destajo las dos sillas del coro que estaban a los lados de la del Arzobispo por 3.500 maravedís, así como el resto de la sillería, a

* Este texto es resumen y adaptación de lo expuesto en la que fue nuestra tesis doctoral, recientemente editada bajo el título de *La escultura en madera del gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014).

¹ Este proceso ha sido estudiado por Teresa Laguna Paul “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, en *Metrópolis totius hispaniae: 750 Aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana* (Sevilla: Ayuntamiento, 1998), 41-71.

razón de 200 maravedís cada una, habiendo recibido a cuenta la cantidad de 20.488 maravedís². Esta noticia documental ha dado pie para identificar la sillería actualmente existente con la concertada con dicho carpintero, a quien según esta interpretación se considera su iniciador, concluyéndola según esta interpretación su hijo Nufro Sánchez junto con Dancart³.

Sin embargo, nosotros no consideramos viable tal identificación, a la vista de los caracteres estilísticos del conjunto y a la luz de las noticias documentales conocidas, que apuntan a su ejecución en el último tercio del siglo XV y los primeros años del XVI. Y por otra parte, hay que tener en cuenta que la construcción del nuevo templo gótico iniciado hacia 1433⁴, traería consigo el progresivo derribo de la fábrica islámica y el consiguiente trasiego de piezas artísticas y mobiliario litúrgico de un lado para otro, adaptándose al espacio de culto disponible, fluctuante y variable de unos momentos a otros al compás de las obras, por lo que esa primitiva sillería realizada por Bartolomé Sánchez debió ser quizás un mueble litúrgico de escasas pretensiones artísticas, destinado a cubrir con carácter provisional las necesidades del rezo de las horas canónicas, primordial actividad dentro de la liturgia catedralicia.

La buena marcha de las obras del nuevo templo gótico en los últimos años del siglo XV, debió hacer pensar a los miembros del Cabildo Capitular en dotar al edificio del necesario equipamiento de ornato, ajuares y mobiliario litúrgico, del que una de las piezas más importantes era la sillería coral, máxime si se tiene en cuenta que en 1478 ya estaba terminada casi toda la nave central de la iglesia, desde el crucero a los pies, excluyendo aquél y la bóveda más cercana al centro del edificio, siendo precisamente en esta nave donde, siguiendo la costumbre habitual-cuestión a la que después nos referiremos-iba a situarse el nuevo coro (Fig. 1). Para este nuevo recinto coral el Cabildo decidió acometer la ejecución de una nueva sillería más acorde con los gustos del momento y más

² Carmen Álvarez Márquez, “Notas para la historia de la Catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV”, *Laboratorio de Arte* 3 (1990): 14. Otra referencia a esta primitiva sillería se encuentra en Archivo de la Catedral de Sevilla (A partir de ahora ACS), Sección 0 (Índices), Libro 64 – A: *Índice de los archivos de esta Santa Iglesia* (1793), fol. 232 v., donde se alude a las “sillas del coro hechas por Bartolomé Sánchez” y remitiendo a documentación–que no hemos conseguido localizar–del “cajón 46, legajo 1, número 6” del propio Archivo.

³ Esta misma identificación es recogida por Antonio Martín Pradas, *Silleras de coro de Sevilla. Análisis y evolución* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2004), 84.

⁴ Sobre el proceso de derribo de la vieja mezquita y la construcción del nuevo templo gótico véase la reciente monografía de Alfonso Jiménez Martín, *Anatomía de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación, 2013).

ambiciosa tanto en sus dimensiones como en su programa iconográfico, transmisor éste de un complejo mensaje religioso y moral plasmado mediante un nutrido repertorio escultórico del que por obvias razones de espacio no podemos ocuparnos aquí.



Fig. 1. Vista general del coro de la catedral de Sevilla. Siglo XV. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

El proceso de ejecución de la sillería resulta algo difuso de seguir, a causa de las lagunas que muestra la documentación del Archivo de la Catedral para estos años. Las primeras noticias existentes se remontan a 1478 y nos muestran la obra ya en proceso de ejecución (contradiendo la tradicional opinión, expresada por analistas y cronistas locales, que señalaba dicho año como fecha de conclusión del conjunto), quedando ocultos aspectos tan importantes como la fecha y circunstancias de su inicio o el mentor de su programa iconográfico (que debió ser una persona culta y versada en Teología), aunque cabe pensar que, dada la complejidad de la obra, sus inicios debieron estar acompañados de los pertinentes tanteos y estudios previos encaminados a que el resultado final satisficiera las aspiraciones de los comitentes. Es de suponer que, como en otros casos análogos, los capitulares debieron facilitar a los artistas unas orientaciones precisas y detalladas sobre la ubicación del conjunto coral, su estructura, programa iconográfico y cuanto creyesen conveniente para que la obra

cubriese las necesidades propias de este espacio sagrado, tanto funcionales (asientos más o menos cómodos, ideados para resguardar del frío y de las corrientes de aire a los clérigos, con elementos auxiliares para levantarse y permanecer de pie durante la celebración de los oficios litúrgicos) como litúrgicas y simbólicas (aprovechamiento del espacio del coro, organización de los estalos para facilitar el seguimiento de los oficios y el acomodo de las jerarquías eclesiásticas, y establecimiento de un determinado programa iconográfico)⁵. Dada la complejidad y envergadura de un proyecto de esta magnitud, en el que intervienen varios artistas a lo largo de un dilatado periodo de tiempo, el cabildo abordaba en capítulo aspectos como el inicio, financiación, contratación de artistas o la resolución de problemas, comisionando al efecto a determinados capitulares en las ocasiones que se estimase conveniente.

A pesar de que algunos autores han dado como fecha de inicio para la sillería sevillana el año 1464⁶, retrasada hasta 1475 por otros⁷, lo cierto es que la primera referencia documental que conocemos nos lleva a la reunión capitular del 13 de febrero de 1478, en la que se ordenó al Mayordomo de Fábrica que diese a cada uno de los maestros de las sillas treinta mil maravedís y recibiese de ellos las pertinentes cartas de pago⁸. Aunque no se indica sus nombres, es evidente que uno de ellos era Nufro Sánchez, cuya participación en la obra es proclamada por la tan traída y llevada inscripción situada en el respaldo de la silla del Rey, ubicada en la sillería alta, y cuyo texto señala que “Este coro fizo Nufro Sánchez entallador que Dios aya. Acabose anno de 1478” (Fig. 2). La aceptación literal de tal epígrafe ha llevado a considerar tradicionalmente por parte de

⁵ María Dolores Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés* (León: Universidad, 1999), 29-30.

⁶ Jan Victor Lucien Brans, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952), 192; Justino Matute, “Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense* tomo I (1886): 376.

⁷ José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca* (Sevilla: 1844. Edición facsímil Barcelona: El Albir, 1972), 110; Juan Colón y Colón, *Sevilla artística* (Sevilla: Imprenta de Álvarez y compañía, 1841), 26; Nicolás de la Cruz y Bahamonde (Conde de Maule), *Viaje de España, Francia e Italia*, Vol.X (Madrid: Sancha, 1806), 183; Mariano de la Cuesta y Paulín, *Descripción del Templo Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diario de Sevilla de Comercio, 1850), 35; Richard Ford, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* (Madrid: Ediciones Turner, 1988), 223; Félix González de León, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble ciudad de Sevilla* (Sevilla: J. Hidalgo, 1844. (Reedición, Sevilla: Gráficas del Sur, 1973), 291.

⁸ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 1 (1478), fol. 8 r.

la historiografía local que el coro se acabó en dicha anualidad, calificándose el resto de las intervenciones posteriores como meras labores de restauración y mantenimiento del conjunto. Podemos aceptar que en dicha fecha pudo acabarse efectivamente la sillería pero sólo en su mazonería o estructura arquitectónica, pues como veremos la ejecución de la parte escultórica acabó adentrándose en el siglo XVI.



Fig. 2. Inscripción alusiva al entallador Nufro Sánchez, fechada en 1478. Segunda silla alta del lado del Evangelio. Sillería del coro de la Catedral de Sevilla. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

Si bien podríamos considerar a Sánchez como responsable de gran parte de la estructura arquitectónica de este mueble litúrgico, ciertamente la complejidad de líneas y riqueza ornamental de la obra reclaman la intervención de otro autor más impregnado de las últimas novedades del repertorio decorativo de las postrimerías del gótico. Y ese autor,

obviamente, es Dancart, cuyas dotes ya no sólo como escultor, sino como ensamblador, confirmadas por la inicial asignación del primer proyecto de la gran empresa que supondría el retablo mayor, debieron oscurecer un tanto la figura de Nuffro Sánchez, aunque la profesionalidad de éste queda reconocida en la aludida inscripción de la sillería, a modo de homenaje póstumo a su intervención en la obra.

De acuerdo con las referencias recogidas en los libros de Actas Capitulares del Cabildo sevillano, durante el trienio 1478-1480 se llevó a cabo el grueso de la ejecución de la obra. A lo largo de 1478⁹ Dancart desempeña un activo papel en la ejecución de este mueble litúrgico, hasta el punto de que en el otoño de ese año se piensa ya en el montaje del conjunto.

Esta agilidad en los trabajos, en unión de la famosa inscripción que da como fecha de terminación de la obra el año 1478, ha hecho pensar a algunos autores que la sillería se concluyó en dicho año, aunque la sucesión de pagos a Dancart y Sánchez durante 1479 y 1480 sugiere que quizás restase alguna tarea, seguramente poca, por realizar¹⁰. Posteriormente no vuelve a registrarse ningún pago a estos artistas, por lo que podemos pensar que la sillería-al menos en su estructura arquitectónica y ornamental, siendo otro cantar lo referente a la escultura-ya estaba concluida en 1480.

Más problemático es precisar lo que se debe a cada cual en el conjunto, teniendo en cuenta, como ya se ha señalado con anterioridad, la imprecisión que caracteriza a las referencias documentales y la dificultad añadida de las restauraciones y adiciones sufridas posteriormente por la obra. A pesar de estas dificultades de análisis, en una primera aproximación podríamos señalar la participación de Sánchez en algunos elementos de la estructura arquitectónica de la obra-en concreto, en la ejecución de la labor de taracea, reveladora de la formación y habilidad de este artista en las artes del mueble-y en la labor escultórica más arcaizante y de sabor artesanal, circunscrita a parte de los relieves de la sillería alta. A Dancart correspondería, a tenor de la documentación, los relieves de los costados-ubicados en los pasillos que conducen al trascoro-y, por analogía estilística con éstos, parte de los relieves de los respaldos de la sillería alta y algunos de los del lado de la Epístola de la sillería baja, afectados en

⁹ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 1 (1478), fols. 18 r., 24 r., 25 v., 28 r., 35 v., 37 v., 38 v. y 42 r.

¹⁰ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 2 (1479-1480), fols. 7 r., 9 r., 10 v., 23 r., 24 v., 26 r., 33 r., 38 r., 39 v. y 44 r.; Sección IX (Fondo Histórico General), Legajo 11259, Expediente 1: *Auto capitular sobre la paga del maestro Danchart por las sillas del coro de la Catedral de Sevilla.*

algunos casos por las restauraciones decimonónicas, y buen número de las misericordias, a lo que hay que añadir su implicación en la estructura arquitectónica y repertorio propiamente ornamental del conjunto. El resto de los relieves y figuras es producto de las intervenciones posteriores, a las que seguidamente nos referiremos.

El avance de las obras de la Catedral durante los primeros años del siglo XVI hacía pensar al Cabildo en la pronta conclusión de la zona del coro, crucero y presbiterio, lo que traería de la mano la posibilidad de la instalación del mobiliario litúrgico de esta zona del templo: la sillería coral y el retablo mayor. El cierre del cimborrio el 10 de octubre de 1506 por el maestro Alonso Rodríguez¹¹ permitiría por fin llevar a cabo el montaje de la sillería en el nuevo recinto coral, tarea que parece estaba en marcha el siguiente año de 1507¹². Pero el hecho de que se montase la sillería no parece indicar que ésta estuviese totalmente concluida en su parte escultórica, pues en 1510 se registran algunos pagos al entallador Francisco de Ortega¹³ y a Gómez de Orozco, el cual percibiría un sueldo anual de 1.200 maravedís y se encargaría no sólo de restaurar la imaginería y talla de la sillería, sino también de añadir aquellos elementos que faltasen¹⁴.

Sin embargo, la recién estrenada sillería no iba a tardar en sufrir los primeros daños de forma un tanto prematura. El 28 de diciembre de 1511 se venía abajo el cimborrio, el cual no sólo arrastró en su caída algunas de las bóvedas adyacentes, sino que, según testimonio coetáneo, “quebró de una parte e de otra mucha parte de las syllas del coro e la rexa”¹⁵. Tan desgraciada contingencia no sólo dejaría inutilizada la sillería, sino que privaría a los capitulares del propio recinto coral, al quedar éste prácticamente en alberca, obligando a trasladar el rezo de las horas y oficios divinos a otra zona del templo habilitada como coro provisional.

¹¹ Teodoro Falcón Márquez, “El edificio gótico”, en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1985), 149.

¹² ACS, Sección 0 (Índices), Libro 89, fol. sin numerar, donde se remite al fol. 190 del libro de Autos Capitulares de 1507, hoy día perdido, en el que se aludía a la puerta y postigos del coro.

¹³ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 5 (1498–1510), fol. 303 r.

¹⁴ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 5 (1498–1510), fol. 320 r.

¹⁵ José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla: Tipografía de “El conservador”, 1889-1892. (Edición facsímil Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984), Vol. II, 48, recogiendo el texto de una nota suelta, hoy perdida, en su día incluida en el *Libro II de Casas, Censos, Heredades del Cabildo Eclesiástico* (ACS, Sección II–Mesa Capitular–, Libro 1489).

Paralelamente los capitulares debieron pensar en la restauración de la sillería dañada, labor que fue encomendada a Juan Alemán, a quien se le abonaron varios pagos durante los años 1512¹⁶ y 1514¹⁷. Y en el siguiente año de 1515 se ocupa de la restauración de los siales rotos el entallador Francisco de Ortega¹⁸. También en este último año el aparejador Gonzalo de Rojas ejecutaba la bóveda del coro¹⁹, hecho que posibilitaría la definitiva instalación de la sillería en el emplazamiento para el que fue pensada. Tal tarea debió acometerse en los años siguientes, como lo sugiere el nombramiento el 17 de septiembre de 1517 de un “veedor de los entalladores de las syllas para el coro e los entalladores de los alabastros” con un salario de medio real diario, artífice del que no se nos indica su nombre²⁰. Los trabajos, que debieron centrarse en reponer y completar la parte escultórica, no debieron afectar a la estructura arquitectónica. De esta intervención restauradora se ocupó nuevamente el ya citado entallador Francisco de Ortega desde 1520 a 1525²¹. Aunque la sillería ya estaba montada con seguridad desde al menos 1526²², todavía al año siguiente se registraba otra restauración, esta vez a cargo de Juan Gómez de Horozco, a quien por mandamiento de 31 de mayo se le abonaron 666 maravedís y medio “por las sillas que ha reparado”²³.

En definitiva, este ciclo de adiciones quinientistas pondría punto final al complejo proceso de ejecución de la sillería, hasta que la catástrofe que supuso la segunda caída del cimborrio, acaecida en 1888, obligará a una nueva intervención en el conjunto. El derrumbamiento del pilar sudoeste del tramo central del crucero arrastró en su caída gran parte de la bóveda²⁴

¹⁶ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie Cargo y Data, Libro 28 (1512), fols. 4 r. y v.

¹⁷ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie Cargo y Data, Libro 32 (1514), fols. 8 v. y 10 r.

¹⁸ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie Cargo y Data, Libro 33 (1515), fol. 4 v.

¹⁹ Teodoro Falcón Márquez, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico* (Sevilla: Ayuntamiento, 1980), 131; Teodoro Falcón Márquez, “El edificio gótico”, 150.

²⁰ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Personal, Libro 381: *Libro Colorado antiguo y también antiguo de entrada de los Capitulares* (1517), fol. 128 r.

²¹ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie Cargo y Data, Libro 42 (1521), fol. 19 r.; Libro 44 (1522), fols. 48 r. y 51 v.; Libro 45 (1523), fol. 61 v.; Libro 46 (1524), fol. 10 r.; Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 11 (1525–1526), fol. 14 r.

²² ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 11 (1525–1526), fol. 107 r., donde se alude “a las sillas altas de los postigos” del coro.

²³ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie Cargo y Data, Libro 48 (1527), fol. 6 r.

²⁴ Sobre esta catástrofe de 1888 y las subsiguientes tareas de reconstrucción de la fábrica catedralicia puede verse las siguientes monografías: Ignacio González-Varas Ibáñez, *La Catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración*

(como ya sucediera en 1511) y destrozó la reja del coro y parte de la sillería²⁵. Tan desgraciada contingencia obligó a desmontar gran parte de la sillería y trasladarla a la capilla de San Francisco de la misma catedral, donde permaneció hasta que en agosto de 1897 se revisaron sus elementos y se colocaron en un salón del vecino Alcázar para apreciar su estado y plantear su restauración, en tanto que los paneles de la sillería alta fueron trasladados al ex-convento de San Pablo²⁶. Así se comprobó el lamentable estado de la sillería, con “doseletes rotos, estatuas destrozadas, pináculos tronchados, relieves hendidos por la incuria, filigranas podridas, restos apollillados e informes”, según señalaba un testimonio contemporáneo²⁷.

Paralelamente a los trabajos de restauración del pilar y las bóvedas dañadas, se abordó la posibilidad de la restauración de la sillería y la reja del coro. El primer paso se dio con la instalación, ya en 1897, del taller de restauración en los Reales Alcázares, donde con los permisos oportunos se consiguió la cesión de una parte de la galería de Doña María de Padilla, a donde se trasladó la sillería para comenzar a armar sus trozos. Estos trabajos iniciales contaron con un presupuesto de 45.000 pesetas²⁸.

Para la restauración propiamente dicha, costeada por suscripción nacional²⁹, se presentaron tres presupuestos³⁰: uno de 64.206 pesetas, otro

monumental (Sevilla: Diputación Provincial, 1994), 143-198; Alfonso Jiménez Martín y María del Valle Gómez de Terreros Guardiola, eds., *El Espíritu de las Antiguas Fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)* (Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, 1999).

²⁵ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Actas Capitulares, Libro 223 (1887-1890), fol. 97 r.

²⁶ Pelayo Quintero Atauri, “Sillería de coro de la Catedral de Sevilla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. 9, 98 (1901): 89.

²⁷ “La Catedral y el Alcázar de Sevilla”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* vol. I, 10 (octubre de 1987): 480.

²⁸ Rocío Luna Fernández Aramburu y Concha Serrano Barberán, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla (siglos XVI- XX)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1986), 36.

²⁹ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie 14 (Documentación de la Junta de Obras), Legajo 11: *Cuentas pagadas por Suscripción Nacional de la restauración de la sillería del coro de la Catedral de Sevilla* (1898-1901). El mal estado de conservación de esta documentación impide su consulta, por lo que nos limitaremos aquí a consignar su existencia.

³⁰ ACS, Sección IV (Fábrica), Serie 14 (Documentación de la Junta de Obras), Legajo 40, Expediente 4: *Presupuesto de gastos para la restauración de la sillería del coro de la Catedral, y construcción de órganos en la nave de la Epístola* (1899-1903); Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y*

de 29.660 y un tercero de 76.416, en los que no consta su autoría. La labor fue finalmente dirigida por el arquitecto Joaquín Fernández y dos miembros de la Comisión de Monumentos, Claudio Boutelou y el pintor Virgilio Mattoni, corriendo la ejecución del proceso restaurador a cargo de varios tallistas, entre los que destacan Eduardo Bellver y Adolfo López, contando con el auxilio del maestro carpintero Solís³¹.

Esta intervención parece que se centró, según revelan los citados presupuestos presentados al Cabildo, en la recomposición de la estructura arquitectónica (arquillos altos y bajos, costados, asientos, pilastras bajas y altas, tableros de cardinas, volutas, frisos, cornisas, cresterías, molduras, pináculos, etc.) y la restauración, muy poco afortunada, de la parte escultórica del conjunto, que afectó especialmente a buen número de los relieves de los cabeceros de la sillería baja y figurillas de los pilaretes de la sillería alta, lo que se advierte no sólo por el contraste de color entre los añadidos y la parte original, sino también por las desproporciones existentes entre lo añadido y lo primitivo y su poco correcto ensamble. El conjunto fue nuevamente instalado en su emplazamiento bajo la dirección del arquitecto Joaquín de la Concha, quien estuvo al frente de las obras de restauración de la Catedral desde 1900 hasta 1919 en que falleció³².

Finalmente, nos referiremos a la última restauración, llevada a cabo en 1988 por iniciativa de la Asociación de Amigos de la Catedral y con el acuerdo de su Cabildo metropolitano. Esta restauración, en la que se invirtieron casi veinte millones de pesetas, se centró en la limpieza y consolidación de los sitiales, saneando la madera y limpiando el polvo y abillantando las esculturas (tanto de bulto como de relieve), la taracea de los respaldos y la crestería, corriendo la labor de carpintería a cargo del maestro carpintero Fernando Daza³³ y con la colaboración de la empresa Joaquín Pérez, de la localidad onubense de Villalba del Alcor³⁴. El coro

evolución (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2004), 90 y 406-409 (documentos XXIII y XXIV).

³¹ Quintero Atauri, “Sillería de coro”, 92.

³² González-Varas Ibáñez, *La catedral*, 196.

³³ María Dolores Alvarado, “La Real Maestranza de Caballería invierte doce millones en la restauración del Coro Catedralicio”, *ABC de Sevilla*, 8 de Agosto, 1989, 32; J. Félix Machuca, “El coro de la Catedral se restaura gracias al convenio firmado por la Maestranza y el Cabildo”, *ABC de Sevilla*, 24 de Agosto, 1988, 31.

³⁴ Isabel Mateo Gómez, “Addenda. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991), 826.

fue finalmente reinaugurado el 18 de diciembre de 1989 por el Arzobispo de Sevilla³⁵.

La sillería del coro y la arquitectura de la catedral: emplazamiento y función

El coro de la Catedral de Sevilla es un buen ejemplo de la interpretación que la arquitectura española hace de este espacio litúrgico destinado a acoger al clero durante el desarrollo del culto. Recordemos brevemente que, a diferencia de la generalidad de Europa, en el caso de España el coro tradicionalmente se emplaza en los dos o tres primeros tramos de la nave central, entre los pies de ésta y el crucero³⁶, disposición que, consagrada ya en la Baja Edad Media, se mantendrá posteriormente, pese a los eventuales intentos de eliminación de este esquema motivados por razones litúrgicas o funcionales. De este modo se producía, en palabras de Navascués Palacios, la inconfundible secuencia espacial sobre el eje mayor de la iglesia compuesta por el altar-fieles-coro-trascoro-fieles, permitiendo a estos últimos participar tanto del ceremonial solemne entre el altar y el coro, como la asistencia al culto ordinario que se celebra en el trascoro, dando sentido y uso al espacio que queda hasta los pies de la iglesia³⁷.

El coro de la Catedral sevillana adopta planta rectangular y se ubica en los tramos cuarto y quinto de la nave central, contados a partir de la cabecera del templo, ocupada, como es sabido, por la Capilla Real. Queda separado de la Capilla Mayor por un solo tramo, ocupado justamente por el crucero del templo. Como heredera de la antigua mezquita mayor almohade, la planta de la catedral hispalense vino en cierta medida condicionada por la del derruido oratorio islámico, dándose una clara superposición perimetral entre una y otra edificación. La planta

³⁵ María José Carmona, “La Real Maestranza de Caballería ha invertido casi veinte millones de pesetas en la restauración del coro de la Catedral”, *ABC de Sevilla*, 19 de Diciembre, 1989, 47; Mateo Gómez, “Addenda”, 826.

³⁶ A este respecto puede verse los clarificadores trabajos de Pedro Navascués Palacios, “El coro y la arquitectura de la Catedral. El caso de León”, en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las Catedrales de Castilla y León I* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1990), especialmente 57-69; *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid: Lunberg, 1998); y “Los coros catedralicios españoles”, en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia (Actas del Simposio, La Coruña, 6-9 de septiembre de 1999)* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 23-41.

³⁷ Navascués Palacios, “Los coros”, 30-31.

rectangular de la mezquita adaptada como primitiva catedral permitía albergar en su perímetro la capilla mayor, el coro y el espacio reservado a los fieles, tanto bajo el crucero como en el trascoro, dejando ligeramente saliente la Capilla Real en el testero del templo. Al ubicarse desde el principio el coro, al igual que en Toledo, en la nave central, no hizo falta organizar una cabecera nueva con una girola semicircular, pues podía ser recta, cumpliendo perfectamente su función procesional sin necesidad de modificar la planta rectangular de la antigua mezquita. Navascués Palacios³⁸, a quien seguimos en estas líneas, advierte en esta organización del interior sevillano la estrecha vinculación con el modelo toledano, determinada no sólo por el carácter de sede primada del templo castellano y por tanto referente de prestigio a imitar, sino también porque ambas sedes, Toledo y Sevilla, estuvieron regidas por dos hijos de Fernando III, don Sancho (1251-1261) y don Felipe (1249-1258). De ahí que cuando el arzobispo Don Remondo elabore las primeras Constituciones para el Cabildo sevillano, tenga muy presentes las de la catedral toledana. Este determinismo llevaba consigo la situación del coro en relación con el altar de la mezquita adaptada a catedral, que después se perpetuaría en la colosal catedral gótica del siglo XV, respetuosa con el esquema toledano de altar-fieles-coro-trascoro-fieles.

Dentro del espacio del coro, la sillería se dispone siguiendo un modelo de forma cerrada en U, estando integrada por un total de 117 sitiales, repartidos en dos órdenes (Fig. 3), uno alto con 33 sillas por banda, más la silla arzobispal en el centro del muro del trascoro, y otro bajo, con 25 estalos por cada banda, separándose por medio de cuatro entradas, dos abiertas en los costados que comunican con los pórticos laterales de acceso al coro y por ende a las naves colaterales, y las otras dos practicadas en el muro del trascoro-a ambos lados del sitial presidencial-dando acceso a éste y a los pies del templo. El lado frontero al presbiterio se cierra por medio de la monumental reja renacentista diseñada por el rejero Fray Francisco de Salamanca. El lado contrario, es decir, el que mira hacia los pies de la nave, queda delimitado por el muro del trascoro, cuya ejecución sufrió un largo y dilatado proceso que no es ahora ocasión de exponer pero que dio como resultado la actual composición arquitectónica manierista, desarrollada entre 1619 y 1631 y cuya configuración, partiendo de las trazas dadas por Miguel de Zumárraga, parece que correspondió a Pedro Sánchez Falconete, corriendo con la mayor parte de su ejecución el

³⁸ Navascués Palacios, "Los coros", 33-35.

cantero Luís González³⁹. En los costados queda cerrado, en su primer tramo, por los muros medianeros con los pórticos de acceso al coro, los cuales son obras dieciochescas debidas al arquitecto Diego Antonio Díaz, en tanto que en el segundo lo hace con las denominadas “capillas de los Alabastros”, construidas en el siglo XVI y marcadas formalmente por la transición estilística entre el último gótico de Rodrigo Gil de Hontañón y las primicias renacentistas de Diego de Riaño.



Fig. 3. Vista parcial de la sillería del lado de la Epístola. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

El coro se convierte en una especie de isla dentro del templo. Como recinto protegido y cerrado, es el lugar de encuentro del clero catedralicio,

³⁹ Sobre el trascoro sevillano puede verse Jesús Rivas Carmona, *Los trascoros de las Catedrales españolas: Estudio de una tipología arquitectónica* (Murcia: Universidad de Murcia, 1994), 118-122.

donde los canónigos y beneficiados asisten a los oficios divinos y a cantar y rezar durante las horas canónicas⁴⁰. Los Estatutos del cabildo sevillano de 1517 establecen la división del coro en dos partes: la del Deán, “que es la mano derecha del coro”, o sea, en el lado de la Epístola, en la que tienen plaza el deán, chantre, tesorero, los arcedianos de Jerez, Niebla y Carmona, veinte canónigos, diez racioneros, igual cifra de medios racioneros y veinteneros y cuatro capellanes “que han de residir a las horas del día”; y la del Arzobispo o del Arcediano, en el lado del Evangelio, donde se sientan los arcedianos de Sevilla y Reina, el maestrescuela, el prior, veinte canónigos, otros diez racioneros, el mismo número de medios racioneros y veinteneros y seis capellanes que también tienen que asistir durante las horas diurnas⁴¹. Esta división viene dada por el hecho de que el rezo de las horas canónicas constituía la principal celebración litúrgica de los capitulares, consistiendo, entre otras cosas, en el canto de himnos y antifonas en el que se alternaban dos grupos de voces⁴². El rezo y el canto en el coro se distribuyen de acuerdo con las horas canónicas (maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas, completas y Salve Regina), estipulándose unas condiciones mínimas para su buena ejecución. Así, el recinto del coro sólo debe tener una puerta abierta, salvo los domingos y festivos, que tendrá dos, al tiempo que se prohíbe a los laicos penetrar en él durante el oficio, aunque se exceptúa de esta prohibición a los grandes nobles⁴³.

Estructura arquitectónica y repertorio ornamental

La estructura de este mueble litúrgico está estudiada para proporcionar un asiento digno y cómodo al religioso, aprovechando el espacio disponible, respetando la jerarquía eclesiástica y aislando el recinto de los efectos de las corrientes, la suciedad y las molestias de los fieles. Así los sitiales que componen la sillería formando la ya aludida planta en forma de “U”, se disponen en dos niveles (sillería baja y sillería alta), jerárquica, iconográfica y formalmente distintos. Esta distinción, común en todos los

⁴⁰ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 25-26.

⁴¹ ACS, Sección I (Secretaría), Serie Estatutos, Libro 381: *Libro Colorado antiguo y también de entrada de los Capitulares* (1517), fol. sin numerar; Javier Pérez-Embido Wamba, “El Cabildo Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media”, *Hispania Sacra* XXX (1977), 145.

⁴² María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería coral en el edificio catedralicio”, en *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001), Vol. I, 365-366.

⁴³ Pérez-Embido Wamba, “El cabildo”, 162.

conjuntos corales europeos, surge de la necesidad de congregar, en un espacio reducido, a un número grande y creciente de religiosos de distinta jerarquía⁴⁴.

Para cumplir estas funciones, cada sitial o estalo se compone de una serie de elementos que a la vez que desempeñan una función práctica concreta ayudando al clérigo a adoptar las diferentes posturas necesarias durante sus horas de coro, brindan superficies decorativas que enriquecen el aspecto externo de la obra, al permitir el desarrollo de un extenso programa iconográfico religioso-y también profano en el caso de la sillería sevillana-utilizado por el Cabildo como medio de expresión de su poder espiritual y terrenal⁴⁵.

Sillería baja

El primer nivel o sillería baja, que descansa sobre un zócalo con peldaños, se destina a los beneficiados y cantores. Queda distribuida en seis grupos en cada uno de sus laterales. Así el lateral del lado del Evangelio parte de un paño de cuatro asientos, separado del siguiente de igual número por la grada de acceso a la sillería alta. A este segundo paño sigue la puerta de acceso a la nave lateral, para continuar con otro paño de cuatro siales, grada y un nuevo paño de diez asientos que termina en otra grada; a continuación de ésta se dispone un asiento seguido de una rinconera achaflanada, a la que siguen dos asientos situados en el inicio del testero y tras éstos una de las puertas de acceso desde el trascoro. Este esquema se repite de modo simétrico en el frontero lado de la Epístola, componiendo un total de 50 siales⁴⁶.

Sus estalos, que miden 63 centímetros de ancho, 37 al fondo y 48 al suelo⁴⁷, responden al mismo modelo que los de la sillería alta: una parte inferior, formada por el asiento propiamente dicho, y otra superior integrada por el respaldo y cabecero, que participa de lleno en el programa iconográfico que se despliega por el conjunto. En la parte inferior, el sitial arranca de un basamento ornamentado con un friso formado a base de arquillos apuntados y lobulados en su intradós, que se entrecruzan entre sí. El asiento, giratorio, denominado “misericordia”, permite, en posición horizontal, al clérigo permanecer sentado, mientras que en posición vertical le presta apoyo cuando debe permanecer de pie. El respaldo se decora con una composición ornamental, repetida en todos los siales de

⁴⁴ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 167.

⁴⁵ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 168.

⁴⁶ Martín Pradas, *Sillerías de coro*, 95.

⁴⁷ Martín Pradas, *Sillerías de coro*, 95.

esta sillería baja, y ejecutada con la técnica de taracea que veremos en los dorsales de la sillería alta: un círculo (sobre el que se enrollan ramas al parecer de olivo, con tallos curvilíneos, finas hojas y pequeños frutos) que contiene en su interior la representación de la Giralda, todavía sin el remate levantado por Hernán Ruiz II. Sobre este respaldo se dispone el brazal (de 20 centímetros de ancho por 40 de largo), consistente en una moldura curvada que adopta perfil de arco de herradura, recorre los tres lados de la parte inferior y que, además de delimitar claramente las partes de la sillería, sirve de apoyo a los brazos del religioso durante el tiempo que éste permanece en pie, sustituyendo a una especie de bastones que se utilizaron para este fin en los primeros tiempos⁴⁸. Sobre la línea del brazal descansa un panel de formato rectangular, que denominaremos cabecero y en el que se tallan escenas a modo de friso. Estos cabeceros de la sillería baja contienen escenas de tema bíblico talladas en relieve⁴⁹ y responden a formato rectangular en los estalos del lado de la Epístola y terminados en arcos rebajados en los del lado contrario o del Evangelio. Estos paneles se protegen por medio de un dosel inclinado y decorado con parejas de ángeles que portan emblemas pasionistas. Este dosel, además de proteger el respaldo y cabecero de la silla y brindar al tallista una nueva superficie a decorar, sirve de atril a los religiosos sentados en los asientos altos. Para delimitar el espacio de dosel que corresponde a cada estalo bajo se utilizan pequeños elementos circulares o pomos tallados por ambas caras (en algún caso sustituidos por altorrelieves o figuras casi de bulto redondo), dando así cabida a un nutrido repertorio figurativo.

Sillería alta

Destinada a los canónigos, el conjunto de sillas que la integran se divide en seis grupos, tres a cada lado del coro. Comenzando por el lado del Evangelio se encuentra un primer grupo de nueve asientos, separado del segundo grupo de 19 siales por la puerta de acceso desde la nave lateral. Este segundo grupo se separa a su vez del último de cuatro sillas situado ya en el testero, por medio de una rinconera achaflanada; tras el costado de estos últimos siales se abre la puerta de acceso al trascoro. A ésta le sigue en el recorrido la silla presidencial, para ya en el lado

⁴⁸ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 168.

⁴⁹ Jesús María Caamaño Martínez, “Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico”, *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25.

contrario o de la Epístola continuar el resto de la sillería con disposición simétrica a la expresada si se inicia el recorrido desde la reja⁵⁰.

Cada estalo alto, de 65 centímetros de ancho, 38 al fondo y 49 al suelo, responde al mismo modelo que los de la sillería baja y se compone por ende del basamento con el friso de arquillos, el asiento con su misericordia y el respaldo. Éste, de 65 centímetros de ancho por 55 de alto, ornamenta su superficie con complejas composiciones geométricas a base de lacerías, elaboradas en taracea y que contrastan con la sencillez de los motivos ornamentales que vimos en el mismo lugar de la sillería baja. Y al igual que en ésta, sobre el respaldo se levantan el brazal y el cabecero, en cuya decoración escultórica en relieve se continúa el complejo programa iconográfico de la sillería, ahora dando entrada a una variopinta temática profana aunque de sentido moralizante, en la que se mezclan escenas de fábulas y refranes, escenas costumbristas, alegorías, etc.⁵¹

Sobre brazal y cabecero se desarrolla el respaldo alto o dorsal, alta superficie rectangular de 44 centímetros de ancho por 1'82 metros de altura, sin finalidad práctica concreta, aunque "viste" las paredes interiores del coro y es heredero de aquellos tapices o telas pintadas que solían colocarse en análogo lugar cuando los estalos terminaban en la línea del brazal⁵². Con el paso del tiempo estos dorsales acabarán recibiendo un rico tratamiento arquitectónico y ornamental que los llevará a emparentar no sólo con las producciones de la retablistica de la época, sino también con las composiciones plasmadas por la arquitectura coetánea en portadas, sepulcros, claustros, etc., convirtiéndose las sillerías, al igual que los retablos, en verdaderas microarquitecturas lignarias, de lo que es un excelente ejemplo la sillería sevillana.

En efecto, los dorsales de la sillería alta sevillana se organizan, en sus líneas básicas, mediante una serie de arcos conopiales encuadrados por gabletes de lados curvos y separados por medio de pilaretes de planta semioctogonal en cuyo fuste se disponen repisas y doseletes que cobijan un nutrido repertorio escultórico hagiográfico. Sobre tales arcos se desarrolla una profusa decoración de tracería flamígera delimitada por una imposta que da paso al guardapolvo que cobija todo el conjunto. Pero si nos fijamos con más detención en este sector de la sillería, nos daremos cuenta de su complejidad y riqueza ornamental.

Debajo de cada arco conopial se desarrollan, en el panel correspondiente al dorsal de cada estalo de esta sillería alta, complejas

⁵⁰ Martín Pradas, *Sillerías de coro*, 96.

⁵¹ Isabel Mateo Gómez, "Temas profanos en la Sillería del Coro de la Catedral de Sevilla", *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-179.

⁵² Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 168-169.

composiciones ornamentales ejecutadas en taracea, técnica también conocida como “intarsia” y en cuyo repertorio conviven la lacería mudéjar y elementos geométricos y naturalistas propios del lenguaje gótico. La composición de cada panel, de formato rectangular dispuesto en vertical, queda delimitada por estrechos listeles a modo de marcos, definidos a base de un amplísimo muestrario de motivos geométricos, como denticulos, hexágonos entrelazados, espirales, zig-zag, cadenas, rombos, meandros, ajedrezados, etc. Todos los marcos son rematados, en la parte superior, por la efectiva representación de un alero en perspectiva, en el que las cabezas de vigas sustentan una crestería compuesta por segmentos de círculo invertidos, de cuyas uniones nacen motivos trebolados y florales.

La superficie de estos paneles se rellena a base de complejas composiciones a base de lacería, la cual se desparrama por las superficies con manifiesto sentido de “horror vacui” y que, indudablemente, constituye uno de los elementos de mayor impacto visual de la sillería. Aunque predomina el lazo de ocho y el de doce, estos tableros no tienen un diseño modular definido, apreciándose en ellos numerosas irregularidades, por lo que muchas de las composiciones acaban desafortunadamente contra los límites del marco que las encuadra⁵³. En este sentido, Díaz Cayeros⁵⁴, al establecer las relaciones existentes entre la sillería de Sevilla y la de la catedral de Puebla (México), en virtud de la decoración de lacería presente en el coro mejicano que tradicionalmente se hace derivar del hispalense, incide en esta cuestión cuando apunta que estos tableros “al usar un mismo tipo de decoración geométrica a partir de entrelazos crean-al igual que en Puebla-una sensación de unidad a partir de una gran diversidad de formas geométricas”. En algunos tableros del lado del Evangelio los lazos simples albergan el motivo decorativo denominado nudo de Salomón, al que se le ha dado el valor simbólico de alianza o unión. Esta extrema diversidad de diseños para cada tablero es interpretada por la misma autora como la visualización de fragmentos de un orden total al cual no se tiene acceso, como un universo que continúa más allá de los límites físicos de la sillería. La única excepción a este imperio de la lacería mudéjar la constituye el panel del estalo número 2 del lado del Evangelio, contando desde la reja, destinado al rey, como lo manifiestan los escudos de Castilla y León y donde además se ubica la conocida inscripción alusiva a Nufro Sánchez.

⁵³ Guillermo Duclos Bautista, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1992), 282-283.

⁵⁴ Patricia Díaz Cayeros, “De cómo se entrelazaron las sillerías de coro de las Catedrales de Puebla y Sevilla”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte y Sociedad* (Sevilla: Ediciones Giralda, 2001), Vol. I, 525-537.

Vemos pues que el programa decorativo de la sillería coral catedralicia sevillana se basa en la simbiosis entre el diseño arquitectónico en madera y el componente figurativo integrado por el nutrido repertorio escultórico que se plasma en los relieves de los cabeceros (con temática bíblica en la sillería baja y profana de finalidad moralizante en la alta) y las esculturillas de los pilaretes que separan los dorsales de las sillas altas. La catalogación de las sillerías españolas del último gótico propuesta por Héctor Luís Arena⁵⁵ distingue entre un primer grupo caracterizado solamente por su decoración de formas arquitectónicas y geométricas, y un segundo que combina la decoración arquitectónica con la ornamentación figurativa, dividido a su vez en dos subgrupos, el de León y el de Sevilla o de Rodrigo Alemán. Tal división obedece a un criterio iconográfico, atendiendo al tipo de programa desarrollado, al modo de representarlo y al soporte escogido para ello. El grupo leonés se caracteriza por mostrar un amplio programa iconográfico religioso, desarrollado en los respaldos de los sitiales de los dos niveles. Por su parte, las sillerías del grupo de Rodrigo Alemán ofrecen también un amplio programa desarrollado, en este caso, en los respaldos de las sillas bajas y en los frisos que ocupan la parte inferior de los respaldos o dorsales de las sillas altas, decorados éstos, en su mayor parte, con motivos ornamentales geométricos⁵⁶, que en el caso de la sillería sevillana están imbuidos de la estética mudéjar.

Los costados de la sillería

La estructura de la sillería se hace especialmente compleja en el plano ornamental en los tableros que delimitan sus costados en los pasillos que conducen al trascoro, al tiempo que flanquean la silla arzobispal.

El costado del lado de la Epístola se organiza a base de tres tableros verticales, de similar anchura (algo más ancho el central), pero de desigual altura, que se disponen de forma escalonada para salvar la diferencia de altura existente entre ambas sillerías, a cuya sucesión de estalos ponen fin.

El primer tablero, con el que finaliza la sillería baja, muestra una composición ornamental definida por un arco de medio punto bajo el que se cobija el relieve de la “Resurrección de Cristo”. El tablero finaliza en un remate moldurado sobre el que descansa el escudo cuartelado de los reinos de Castilla y León sustentado por el águila de San Juan (Fig. 4), y dos esculturas animalísticas de bulto redondo, al parecer leones, sumamente

⁵⁵ Héctor Luís Arena, “Las sillerías de coro del Maestro Rodrigo Alemán”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* tomo 32 (1966): 89-90.

⁵⁶ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 61-62 y 169-170.



Fig. 4. Escudo de Castilla y León. Costado del lado de la Epístola de la sillería baja. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

deterioradas. La presencia de dicho escudo constituye un elemento cronológico de interés, ya que refleja solamente la presencia en sus cuarteles de las armas del reino castellano-leonés, siendo así anterior a la unión de las coronas de Castilla y Aragón a raíz del matrimonio de Isabel y Fernando en 1475, momento a partir del cual como se sabe se conformará la conocida heráldica de los Reyes Católicos. Por tanto, este escudo de la sillería sevillana debe corresponder al usado por la Reina Católica en su condición de princesa de Asturias. En este sentido, se sabe que como princesa de Asturias utilizó desde 1468 el escudo cuartelado de Castilla y León sin corona real, al que desde 1473 añade un nuevo soporte, que es el águila de San Juan Evangelista, generalmente nimbada y alguna vez coronada⁵⁷, aunque en la sillería sevillana el águila carece de nimbo y corona. Así pues se confirman estos años iniciales de la década de 1470

⁵⁷ Rafael Domínguez Casas, “Las divisas reales: estética y propaganda”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, 2007), 341; Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Heráldica medieval española I. La Casa Real de León y Castilla* (Madrid: Hidalguía, 1982), 199; Faustino Menéndez Pidal de Navascués, *Heráldica de la Casa Real de León y de Castilla (siglos XII – XVI)* (Madrid: Ediciones Hidalguía, 2011), 317-318.

como la fecha del inicio de la ejecución de la sillería.

El segundo tablero cobija parte de la escena de “Pentecostés”, cuyo abundante número de participantes ha obligado al escultor a desarrollar este episodio no sólo aquí, sino también en el tercer tablero. De nuevo un arco de medio punto cobija dos arcos apuntados de cuyos vértices cuelgan hojas de cardo (Fig. 5).

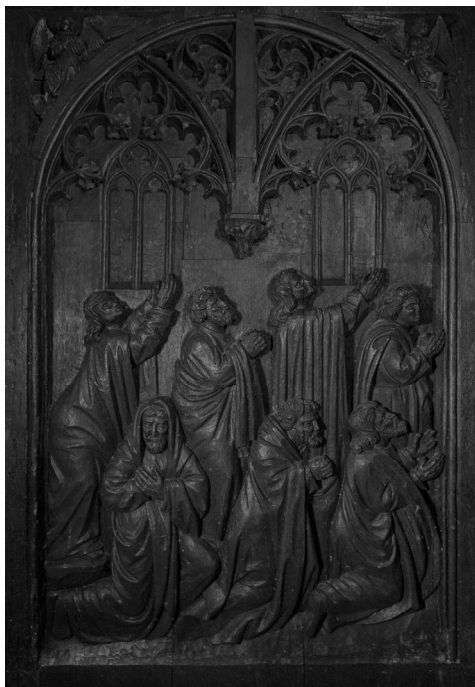


Fig. 5. Escena de Pentecostés. Costado del lado de la Epístola de la sillería baja. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

El tercer tablero, donde se desarrolla el núcleo del episodio de Pentecostés, cobija los personajes representados bajo un arco angrelado del que pende crestería de rico diseño a base de arquillos lobulados. El espacio de sus enjutas se rellena a base de tracería compuesta por arcos de medio punto que cobijan otros arquillos menores. Por encima de esta tracería corre un friso en el que una serie de arcos de medio punto ligeramente rebajados cobijan figuras en busto de personajes sagrados, de difícil identificación al carecer de atributos pero de los que podemos

sospechar sean profetas u otros personajes del Antiguo Testamento en virtud de su indumentaria. Finalmente, un grueso bocelón, sobre cuyo extremo descansa un grupo escultórico de Santa Ana con la Virgen Niña, define el límite superior del tablero, uniéndolo con el brazal del último estalo de este sector de la sillería.

Algo más compleja resulta, en lo ornamental, la organización de los tableros del costado del lado contrario o del Evangelio, que guarda en su escalonamiento y dimensiones la adecuada simetría con su compañero, aunque difieren como decimos en cuanto a los motivos decorativos utilizados y aparte, obviamente, en los temas bíblicos representados.

El primer tablero, que delimita la sillería baja, organiza su superficie de forma similar a su compañero del lado frontero: un arco de medio punto que cobija a la figura de San Miguel y en cuyas enjutas figuran decoración de cardina (en la de la derecha) y el episodio de la lucha de David y Goliath (en la de la izquierda). Remata el tablero otro bocelón sobre uno de cuyos extremos descansa una escultura animalística muy deteriorada.

El segundo tablero, rematado como su parejo por una imposta en nacela recorrida por pequeñas esculturas, fracciona su superficie en diferentes registros resultantes de la combinación de varias figuras geométricas, que describiremos de dentro a afuera (Fig. 6). En efecto, el centro del panel lo ocupa un cuatrilóbulo, liso su interior, inscrito en un cuadrado. Éste, a su vez, se inscribe en otro cuadrado de mayores dimensiones girado 45 grados, resultando de este giro cuatro superficies triangulares ocupadas por sendas escenas bíblicas. Sobre los lados externos del segundo cuadrado apoyan sendos semicírculos-cobijando otras cuatro escenas bíblicas-que en realidad vienen a formar un gran cuatrilóbulo. La escasa superficie que deja libre este juego geométrico, reducida a dos estrechas franjas en los extremos superior e inferior del tablero, es ocupada por sendas parejas de personajes con filacterias en las manos.

El tercer tablero cobija la escena de la “Transfiguración” bajo un doselete formado por un complejo diseño de arquillos apuntados, el cual se remata por una imposta que da paso, de forma similar al tablero frontero a éste en el otro lado del coro, a un estrecho friso en el que bajo arcos rebajados se cobijan personajes sagrados. De nuevo un grueso bocelón cierra la composición, descansando sobre él una escultura al parecer de San Juan Bautista.

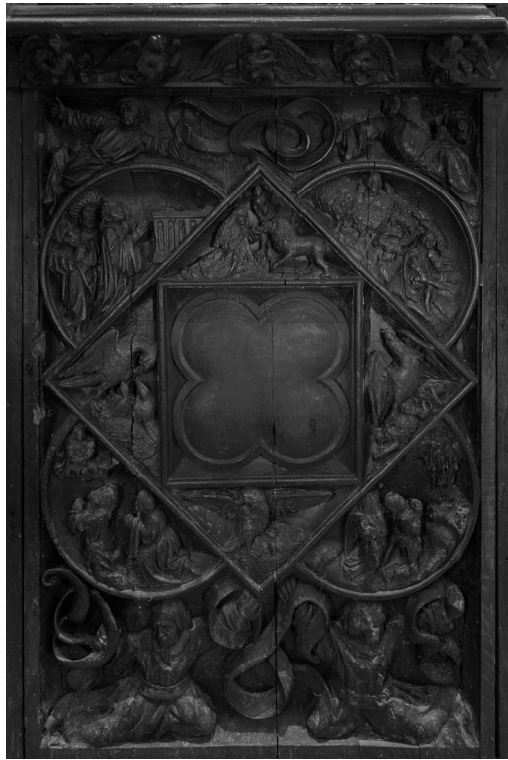


Fig. 6. Tablero central del costado del lado del Evangelio de la sillería baja. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

La silla arzobispal

Ubicada en el testero medianero con el trascoro y elevada sobre ancha escalinata de mármol rojo, la silla arzobispal forma una unidad integrada por el propio estalo del prelado y otros dos que lo flanquean destinados a sus asistentes (Fig. 7). Muy rehecha, su imagen actual se nos antoja más cercana a la estética neogótica del siglo XIX que al gótico tardío del resto del conjunto, aun cuando algunos de sus elementos puedan ser los primitivos.



Fig. 7. Silla arzobispal. © Paco Álvarez-Mercurio Estudios (Utrera, Sevilla).

El estalo del prelado, de mayor anchura y altura que los de sus acompañantes, se estructura de modo semejante al del resto de las sillas, es decir, con asiento dotado de su correspondiente misericordia, mamparas laterales, brazal y respaldo, este último también ejecutado con la técnica de taracea y cuyo diseño consiste en cuadrados que albergan cuatrilóbulos. Sobre el brazal descansa una estructura que, en forma de baldaquino, pretende subrayar la relevancia del destinatario del sitial. Cuatro soportes compuestos por la agrupación de cuatro columnillas superpuestas sustentan otros tantos arcos apuntados, de cuyo intradós pende crestería lobulada. El espacio cuadrangular así formado queda cubierto por una bóveda lignaria de crucería sencilla, de cuyos nervios pende también crestería lobulada. La superficie del dorsal o panel que sirve de fondo al estalo, a modo de respaldo alto, se organiza mediante diseños geométricos producto quizás de las recomposiciones decimonónicas. El remate de esta

estructura consiste exteriormente en una aguja calada decorada en sus cinco caras con rica tracería y coronada por prominente florón.

Los estalos laterales, igualmente dotados de asiento con misericordia, mamparas y brazal, muestran en sus dorsales una composición ornamental a base de ajedrezado y se cobijan igualmente por doselete hexagonal y aguja calada, de menores dimensiones que el que cubre el sitial del prelado, pero de similar diseño.

Aunque, como en su lugar vimos, la silla del prelado pertenece, a tenor de las fuentes documentales, a la producción de Dancart, el estado actual de la obra denuncia intervenciones posteriores que no hemos conseguido documentar, resultándonos difícil por tanto la clasificación cronológica de sus componentes. A simple vista los tableros, misericordias y mamparas de estos tres estalos nos parecen obra de ya entrado el siglo XVI, a juzgar por la presencia en las segundas de figuras angélicas de estilo ya renacentista. Las composiciones ornamentales de los dorsales parecen producto de restauraciones decimonónicas, al igual que los doseletes y las agujas, aunque en estas últimas quizás pudieron aprovecharse elementos originales.

Los elementos estructurales y el repertorio ornamental que dejamos descrito definen a la sillería sevillana como una obra compleja y rica, al tiempo que la relacionan estrechamente con la arquitectura monumental coetánea. Al igual que otras manifestaciones artísticas como la retabística o la orfebrería, las sillerías corales de la época no hacen más que traducir en madera el lenguaje formal de la arquitectura del momento. Pensemos, por ejemplo, en las portadas presentes en la edificación religiosa y civil, los sepulcros-al igual que las sillerías, verdaderas microarquitecturas-y otras composiciones como galerías de claustros, remates de torres, etc., donde podemos encontrar muchos de los elementos aglutinados en la composición de este mueble litúrgico.

En nuestro caso, si resulta tentador y sugerente buscar paralelos en la arquitectura local contemporánea, pocas son las obras con las que pudiéramos establecer relaciones. La pérdida de las trazas originales de la obra-si es que las hubo-y la oscuridad que, a nivel documental, rodea su génesis no nos permiten precisar cual haya sido el diseño tenido a la vista para su ejecución ni los cambios y modificaciones que hayan podido sobrevenir en relación con el proyecto inicial. Dicho en otras palabras, desconocemos tanto las fuentes de inspiración de la sillería como el grado de fidelidad de la obra final con respecto al pensamiento de sus autores, que no creemos muy distinto de lo que hoy podemos contemplar.

Aunque en buena lógica habría que comenzar estableciendo la relación de la obra que estudiamos con el gran proyecto edilicio de la “Magna

Hispalensis”, de cuya estética obviamente participa, no alcanzamos a ver una relación directa causa-efecto entre la sillería y la arquitectura de la Catedral, aunque aquélla se inserte perfectamente en el contexto de la segunda. El lenguaje estructural y decorativo de la sillería es el mismo que el de la arquitectura del templo, el del gótico tardío, aunque sus notas de riqueza de líneas y cargazón ornamental se manifiestan en el mueble litúrgico con una intensidad que no se advierte en la fábrica del edificio, salvo en elementos muy concretos del mismo, como portadas, triforios o las bóvedas del crucero. Advertimos un llamativo contraste entre la sobriedad de soportes, arquerías y cubiertas de las naves catedralicias, y el despliegue ornamental que recubre las superficies de la sillería, la cual participa de la afición a la minuciosidad, la valoración del detalle y la expresión de la fastuosidad y el lujo propios del arte de la época⁵⁸, eclosión decorativa que llegará a su paroxismo en el frontero retablo mayor. La sillería nos aparece entonces como un banco de pruebas o laboratorio de ensayo de soluciones ornamentales que aquí se desarrollarán con vistas al proyecto del futuro retablo mayor.

Puestos ya a relacionar la estructura y ornamentación de la sillería con la fábrica del templo, pocas son las conexiones que podemos establecer. Si tomados aisladamente los elementos de la sillería-tracería, florones, molduras, arquillos, etc.-pueden encontrarse en cualquier rincón del templo, más difícil es encontrarlos bajo las fórmulas y combinaciones definidas en la sillería. En este sentido, es llamativo observar como el arco conopial que articula los estalos altos de la sillería, tan utilizado por la arquitectura del gótico tardío⁵⁹, queda relegado en la arquitectura catedralicia a usos muy secundarios, como puertas de escaleras de caracol (por ejemplo en la que conduce al reloj, en el brazo derecho del crucero) o dependencias de servicio como la sacristía de los Cálices, aunque la fórmula de arco encuadrado entre pilaretes y cuyas enjutas se rellenan a base de tracería aparece en las portadas de la cabecera y pies del templo o en los arcosolios que, en el crucero, cobijan pequeños altares. También la encontramos en sepulcros, como el de Pedro Portocarrero, VIII señor de Moguer, en el convento de Santa Clara de dicha localidad onubense y que

⁵⁸ José María de Azcárate, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* XXXVII (1971): 205.

⁵⁹ Sobre los orígenes orientales de este tipo de arco y su utilización en la arquitectura gótica puede verse Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (Madrid: Cátedra, 1983), 261-274.

se ejecutaría ya entrado el siglo XVI, entre 1519 y 1525⁶⁰, y en el ámbito de la arquitectura civil, como es el caso de las denominadas “Covachas”, de la Cuesta de Belén en la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda, obra de finalidad mal conocida y construida por Don Enrique Pérez de Guzmán y Fonseca, II Duque de Medina Sidonia en el último tercio del siglo XV⁶¹.

Indudablemente uno de los elementos ornamentales de mayor originalidad de la sillería lo constituye la temática de lacería presente en los dorsales de los estalos altos, rasgo que ha sido subrayado por numerosos autores, entre otros por Díaz Cayeros y Francisco de la Maza, autor este último quien considera esta ornamentación como antecedente directo de la que recubre los sitiales de la sillería catedralicia de la ciudad mejicana de Puebla⁶². Aunque no es este el lugar para tratar los orígenes y evolución de la lacería, de tan destacado protagonismo en el repertorio decorativo del arte islámico y mudéjar, sí queremos traer a colación su presencia en algunas manifestaciones artísticas coetáneas a la ejecución de la sillería y cercanas espacialmente. Nos referimos, por un lado, a las composiciones pictóricas murales que revisten los paramentos de los claustros de los monasterios de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla) y Nuestra Señora de la Rábida (Huelva), en las que la lacería juega el mismo papel protagonista que en los tableros de la sillería catedralicia, con los que guardan algunas conexiones; y por otro, como muestras de carpintería mudéjar, a las puertas de sagrario, de las que nos han llegado algunos ejemplos y que en algunos casos obedecen en su traza a diseños similares a los de nuestros tableros.

Comenzando por las pinturas murales de Santiponce⁶³, éstas se reparten entre los patios de los Evangelistas y de los Muertos y debieron

⁶⁰ Juan Miguel González Gómez, *El Monasterio de Santa Clara de Moguer* (Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1978), 83-84.

⁶¹ Ana María Gómez Díaz, *Guía histórico-artística de Sanlúcar* (Sanlúcar de Barrameda: Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1993), 54-56.

⁶² Francisco de la Maza, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía* (México: Universidad Autónoma, 1963), 123.

⁶³ Sobre este monasterio puede verse, entre otros, los trabajos de Teodoro Falcón Márquez, *El Monasterio de San Isidoro del Campo* (Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996); Pedro J. Respaldiza Lama, “La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: las pinturas murales”, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979), vol. II, 249-260; Pedro J. Respaldiza Lama, “El Monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 23-47; Pedro J. Respaldiza Lama, “Pinturas murales

ser realizadas entre 1431 y 1436, fechas que corresponden respectivamente a la llegada de los jerónimos (que vinieron a sustituir a los cistercienses presentes desde la fundación del cenobio en 1301), cuyo titular figura en estas pinturas, y a la muerte del conde de Niebla Don Enrique de Guzmán, cuyo blasón también aparece representado. Las pinturas que a nosotros nos interesan se ubican en el patio de los Evangelistas, donde sus paramentos se organizan en forma de alto friso dividido en paneles en los que se alternan figuras de santos con paños de lacerías de tradición islámica, trazadas con plantillas; se remata con un cornisa sostenida en canecillos y coronada por una crestería simple en forma de almenas⁶⁴.

Por su parte, el claustro del monasterio franciscano de La Rábida orna sus paramentos con otro friso también pintado a semejanza de los alicatados de cerámica hispano-musulmanes, fechable en el último tercio del siglo XV, aunque muy restaurado a fines del siglo XIX con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. Estos murales onubenses, estrechamente relacionados con los de Santiponce, conjugan elementos gótico-mudéjares propios de la zona con ciertas influencias italianizantes procedentes del próspero comercio que sostenían los naturales del lugar con Italia y el Levante español. El friso se compone, visto de abajo a arriba, por zócalo (decorado con prismas en perspectiva, motivo igualmente presente en las ya citadas pinturas de Santiponce), entrepañó dividido en recuadros en los que se repite insistentemente tanto la cardina gótica como la lacería mudéjar y otros elementos procedentes de la escuela florentina, cornisa decorada con canecillos vistos en perspectiva y, finalmente, crestería floral de diseño gótico⁶⁵.

Algunos de los motivos utilizados en las composiciones pictóricas de estos claustros los vamos a encontrar, ahora ejecutados en taracea y con las lógicas diferencias formales, en nuestra sillería. Es el caso de los prismas dispuestos en perspectiva, que también aparecen en alguna que

del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 69-99; María del Carmen Fraga González, *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía* (Santa Cruz de Tenerife: S. Punta Blanca, 1977), 192-194.

⁶⁴ Respaldiza Lama, “La fundación de Fray Lope de Olmedo”, 253.

⁶⁵ Fraga González, *Arquitectura mudéjar*, 194; Juan Miguel González Gómez, “La pintura mural gótico-mudéjar en los lugares colombinos”, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval*, vol. II (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979), 243-245; Juan Miguel González Gómez, “Las artes plásticas en los lugares colombinos durante la época del Descubrimiento”, en *Los lugares colombinos y su entorno* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1992), 81-82; Juan Miguel González Gómez, *Monasterio de Santa María de la Rábida* (Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1997), 10-11.

otra pintura mural coetánea, como la que, representando el “Abrazo de San Joaquín y Santa Ana” recubre el testero de la cabecera de la nave del Evangelio de la parroquia de San Antón de Trigueros (Huelva), fechable en el último cuarto del siglo XV⁶⁶. En el coro sevillano estos prismas aparecen formando una franja en la parte superior del tablero correspondiente al dorsal del primer estalo de cada sector de la sillería alta, es decir, la primera silla del lado del Evangelio y su compañera del lado contrario o de la Epístola. Otro motivo, ahora presente también en todos los dorsales de los estalos de la sillería alta, es el alero representado en perspectiva, cuyos canes hemos visto sustentan crestería gótica.

En cuanto a las puertas de sagrario, estudiadas por Camps Cazorla⁶⁷ y Ángela Franco⁶⁸, se conservan algunos ejemplos (Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Catedral de Jaén; parroquia de San Andrés también en Jaén; parroquia de San Martín de Sevilla), amén de otros perdidos como el de la iglesia del Castillo de Aracena, en los que la decoración de lacería alcanza el mismo protagonismo que en los tableros de la sillería sevillana, con la diferencia de que en estos cierres de los antiguos recintos eucarísticos el despliegue de lacería queda delimitado por inscripciones latinas con textos alusivos al Santísimo Sacramento, que suplen aquí al repertorio geométrico presente en la sillería.

Ello evidencia el conocimiento de estas muestras pictóricas y de las artes aplicadas por parte de los artífices de la sillería, quienes, mediante la utilización de los elementos que dejamos comentados, conseguían resolver uno de los principales problemas del diseño del conjunto: rellenar los dorsales de los estalos altos, prescindiendo del repertorio figurativo-a base de figuras sacras en relieve-presente en las sillerías del denominado “grupo leonés”. Así se conseguía una solución con cierta originalidad, gracias a la combinación del aparente capricho-en realidad puro rigor geométrico-de la lacería mudéjar y la frondosidad ornamental del gótico flamígero desplegada por arcos, enjutas, tracerías, doseletes, guardapolvos, etc. En cierto modo, “mutatis mutandi”, se conseguía un diseño “claustral” para este mueble litúrgico, que conseguía así con la rítmica sucesión de los arcos conopiales y el fondo de los tableros de lacería construir visualmente

⁶⁶ Manuel Jesús Carrasco Terriza, “Pinturas murales del siglo XV en San Antón de Trigueros (Huelva)”, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval*, vol. II (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978), 217-223; González Gómez, “Las artes plásticas”, 76-77.

⁶⁷ Emilio Camps Cazorla, “Puertas mudéjares con inscripción eucarística”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1927): 197-220.

⁶⁸ Ángela Franco, “Carpintería mudéjar: puertas de sagrario andaluzas”, *Goya* 309 (2005): 354-367.

un recinto de recogimiento en el que rezar las horas canónicas. En esta idea del coro como espacio cerrado dotado de un componente simbólico insiste Díaz Cayeros al considerar que si la presencia de estrellas de ocho puntas y el motivo decorativo del nudo de Salomón remite al recuerdo del mítico Templo de Salomón, la decoración de lacería evoca un orden abstracto y geométrico como expresión de la ciudad celestial. De esta forma, el coro se convierte en un “hortus conclusus”, donde los capitulares se retiran a hacer oración, verdadero escudo espiritual para poder luchar contra el enemigo que es el pecado⁶⁹.

En definitiva, esta simbiosis entre elementos de procedencia islámica y otros propios del lenguaje formal del gótico tardío, tan propia como se sabe del que se ha denominado “estilo hispano-flamenco”, convierte a nuestra sillería en una obra que a la par que refleja las corrientes artísticas presentes en la ciudad, se erige, por medio de su complejo programa iconográfico, riqueza ornamental y magnitud, en expresiva manifestación visual del poder de los capitulares sevillanos, cuyo protagonismo en la vida local es subrayado por el aislamiento del coro dentro del templo y su interpretación como simbólica representación de la “Ciudad de Dios” que había recogido San Juan, el templo dentro del templo al que se refería San Agustín y, en suma, la presencia de la Iglesia como institución eterna e inmutable⁷⁰.

⁶⁹ Díaz Cayeros, “De cómo se entrelazaron”, 532-537.

⁷⁰ Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro*, 128.

EL CORO Y EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA. ARQUITECTOS Y ENTALLADORES DEL TARDOGÓTICO¹

BEGOÑA ALONSO RUIZ

En 1218 consta que la catedral románica de Palencia estaba concluida en torno a la entrada de la cripta de San Antolín y apenas un siglo más tarde, el 1 de junio de 1321, se comenzaban solemnemente las obras de la nueva catedral por su cabecera². La obra gótica avanzó notablemente durante los siguientes años a la vez que se mantenía en uso la anterior fábrica románica; se levantaron las capillas radiales de la nueva cabecera, su deambulatorio y la primera capilla mayor fue cerrada en el episcopado de don Sancho Sánchez de Rojas³. En ese momento se había producido un cambio importante en el planteamiento de la cabecera catedralicia, como más tarde pasará en el espacio del coro. Ahora se decide construir un nuevo presbiterio con mayor desarrollo espacial (dos tramos al modo de las cabeceras catedralicias de León y especialmente Burgos) y adelantada hacia Occidente, lo que provoca la creación de un crucero secundario en torno a esa primera capilla mayor (cerrada entre 1422 y 1429 como

¹ Investigación realizada en el marco del Proyecto *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* (ref. HAR2011-25138).

² Sobre la historia constructiva de la catedral véase: Juan Agapito y Revilla, *La catedral de Palencia* (Palencia: Tip. de Abundio Z. Menéndez, 1896); Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la Catedral de Palencia* (Palencia: Imprenta Provincial, 1923); Rafael Martínez, *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura* (Palencia: Merino ediciones, 1988); Ángel Sancho Campa, *La catedral de Palencia: un lecho de catedrales* (León: Edilesa, 1996) y René Jesús Payo Hernanz y Rafael Martínez, coord., *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte* (Burgos: Promecal Publicaciones, 2011).

³ María Victoria Herráez Ortega, “Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya* 334 (2011): 5-19.

Capilla del Sagrario) y comunicado con la Portada de los Novios⁴ (Fig. 1). Es este el primer gran eje de la “Bella Desconocida” hasta que la construcción del nuevo coro y el nuevo acceso a la antigua cripta de San Antolín por el trascoro potencien un nuevo eje del templo hacia los pies.

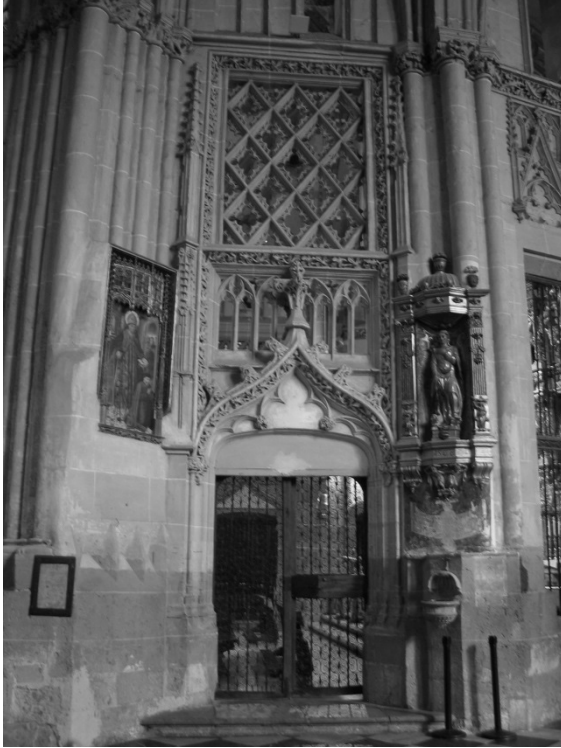


Fig. 1. Exterior de la capilla del Sagrario. © Begoña Alonso Ruiz.

El primer coro tardogótico

Es en este momento del siglo XV cuando aparecen en la documentación las primeras referencias al nuevo coro catedralicio. Tras la muerte de Rojas la obra sufre un gran impulso económico al recibir una importante donación testamentaria del mismo para el ornato de la capilla

⁴ Martínez, *La catedral de Palencia*, 40.

y la sillería de coro⁵. Tanto el arcediano de Alcor como Hernando del Pulgar se hacen eco de una carta del cabildo palentino, carta que por su contenido puede fecharse con anterioridad a octubre de 1422, mes en que muere el prelado. En dicha carta se da noticia de que “las sillas del coro de esta iglesia que vuestra señoría mandó hacer están en buen estado y serán acabadas en breve”, además de citar la cantidad de 2.000 florines como la cuantía del donativo para esta tarea y explicitar que “al Maestre Centellas que hace las sillas le mandasteis dar mil maravedís”, reclamando la deuda de lo restante de cobrar del obispo (24.000 maravedís)⁶. En 1429 y 1440 existe constancia documental de que ese Maestre Centellas continuaba trabajando en la catedral como “maestro de las sillas”. En ese último año se le manda buscar para “que enviara a buscar al cantero que se había ido a Navarra y que él y Juan González Rabanal procuraran contentarlo”⁷. Vielva Ramos incluye el nombre de Juan de “Lilia” (también leído como Lille o Lillia) trabajando junto al Maestro Centellas⁸. Ara Gil y Martín González fueron los que relacionaron por primera vez estos nombres con el mundo nórdico⁹. Hasta donde ha llegado la investigación, creemos que ese maestro podría estar relacionado con dos artistas; por un lado, el Juan de Bruselas maestro de la sillería de coro de la catedral de Zamora, y en segundo lugar, podría tratarse de *Johannes de Liho, de Bruxellis*. Este segundo maestro está vinculado al círculo de artistas activos en Aragón como Isambart o Jalopa, los canteros que trabajarán también en la catedral de Palencia. Juan de Liho en 1411 actuaba como testigo junto a Guillén Sagrera y Rotlí Gautier en un acuerdo entre el aprendiz Jalopa con su maestro Torragrosa y podría ser el

⁵ Rafael Martínez, “La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)”, en *Jornadas sobre la catedral de Palencia, 1-5 agosto de 1988* (Palencia: Diputación Provincial, 1989), 58.

⁶ Alonso Fernández de Madrid (Arcediano de Alcor), *Silva palentina* (Palencia: Ediciones de la Excelentísima Diputación Provincial, 1976), 275 y Pedro Fernández del Pulgar, *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España...* (Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1680), libro III, 89 (cit. en Martínez, “La catedral y los obispos”, 58). También Liciniano Sáez, *Apéndice a la crónica nuevamente impresa del señor rey don Juan el II* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1786), 67; Pelayo Quintero Atauri, *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se conservan en España* (Madrid: Estanislao Maestre, 1908), 38 y Juan Agapito y Revilla, “Los coros de la catedral de Palencia”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II (1905-06): 68.

⁷ Martínez, “La catedral y los obispos”, 58, nota 53.

⁸ Vielva Ramos, *Monografía*, 93.

⁹ Julia Ara Gil y Juan José Martín González, “El arte gótico en Palencia”, en *Historia de Palencia*, I (Palencia: Diputación Provincial, 1984), 327.

Jehannin de Lihon que aparece trabajando junto a Jehan Ysambart en las obras del castillo de Pierrefonds en 1399¹⁰. En este momento no podemos aventurar más que dicha posibilidad, pero resulta interesante destacar como primero Isambart y más tarde Jalopa trabajarán en la catedral de Palencia, y en el momento de construcción de la sillería—y por tanto, la presencia de Lilia o Lille—el maestro era Isambart. Si a lo dicho se une la referencia del “cantero que se había ido a Navarra” en 1440, las vinculaciones de las obras palentinas con el foco navarro-aragonés cobran mayor fuerza.

Respecto al maestro Centellas Ceán Bermúdez lo recoge en 1410 como escultor en Palencia en una tabla cronológica de escultores, y le propone un origen valenciano, citando que quizá le trajera de allá el obispo Sancho de Rojas¹¹. Por su parte Teijeira incluye la sillería palentina entre el grupo de sillerías realizadas en la primera mitad del siglo XV en las que se mantiene la participación de musulmanes, como las de Huesca y Pamplona en la línea de Dorothy y Henry Kraus¹². Quintero Atauri la incluye dentro del grupo de “ojivales sin imaginería”, como las de Miraflores, Sigüenza, Segovia, Oña, San Juan de los Reyes, Uclés, Santa María del Campo, Tarazona, Sto. Tomás de Ávila, la Seo de Zaragoza, Barcelona y Tarazona, etc. Según el mismo autor, la única relacionada por fechas sería la de la Seo, ya que parece que en 1412 trabajaban en ella los artistas moros Alí Arrondí, Muza y Chamar¹³.

Esta sillería se realizaría entre 1415 y 1422. Agapito y Revilla afirmaba que de ella “no se conserva fragmento alguno” y que “no pudo ser colocada más que en el ábside” al considerar que en esa época no existía ya la capilla mayor de la catedral vieja y no se había construido la actual capilla mayor levantada en época de Pedro de Castilla (1440-1461)¹⁴. La primera afirmación hoy la sabemos incorrecta. Esa sillería

¹⁰ Javier Ibáñez Fernández, “Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo”, *Lexicon* 12 (2011): 27-44 y Javier Ibáñez Fernández, *La capilla arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del gótico final en la Península Ibérica* (Zaragoza: Museo Diocesano, 2012) 24 y ss.

¹¹ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), tomo sexto, 105 y tomo primero, 309.

¹² María Dolores Teijeira Pablos, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia* (León: Publicaciones Universidad de León, 1993), 14, y Dorothy y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas* (Madrid: Alianza, 1984), 103-104.

¹³ Quintero Atauri, *Sillas de coro*, 31-42.

¹⁴ Agapito y Revilla, “Los coros de la catedral palentina”, 681.

estaría compuesta por la silla episcopal y unas 92 sillas ya que en 1519 cuando se cambie de ubicación, se habla de hacer nuevas sillas para añadirlas al conjunto anterior. Como señala Martínez, probablemente sería una obra exenta ya que el asiento del obispo cuenta con relieves en los paneles exteriores dedicados a la Anunciación y la Resurrección, hoy en su mayoría tapados por la obra arquitectónica. Para Vielva

“Poco tiene de particular la sillería coral: las sillas altas, lisas en su respaldo, están cubiertas por doseletes de agudo frontón las laterales, y de degenerada ojiva las del frente, pero todas con escudos en su mayoría pintados en el centro, las sillas bajas muestran respaldos de calado dibujo arabesco; influencia del mudéjar, variados hasta el punto de no haber dos iguales”¹⁵.

En lo arquitectónico este primer cambio de trazas generales en la catedral tendría como protagonista al maestro Isambart; la obra continuaría bajo la dirección de Gómez García y en 1443 será maestro de la fábrica Pedro Jalopa junto al anterior. En los años sesenta ya estaba cerrada la nueva catedral al Este del crucero, más buena parte de la torre; de 1466 data la entrada en la fábrica catedralicia del maestro Bartolomé de Solórzano, encargado de las obras durante los siguientes años. Habría que esperar al episcopado de Diego Hurtado de Mendoza (1473-1485) para que la obra sufriese un importante impulso con la construcción de la Portada de Santa María. Con el siguiente obispo, fray Alonso de Burgos (1485-1499), se comenzó la obra del crucero que se cerraría en 1497 y dejó importantes donativos para la obra del claustro que tiempo después levantará Juan Gil de Hontañón. Continuaban las labores en los siguientes tramos del templo y en sus capillas laterales. Con el obispo Diego de Deza (1500-1504) se comienza a utilizar la fábrica nueva, sustituyendo definitivamente a la antigua; en 1504 contrataba con Martín de Solórzano la finalización del templo y el nuevo retablo mayor.

El programa del Obispo Fonseca y el coro y trascoro definitivo

Con la prematura muerte del maestro Martín, el nuevo obispo, Juan Rodríguez de Fonseca, contrataba en abril de 1506 con el arquitecto Juan de Ruesga la finalización del buque del templo, manteniéndose Ruesga en

¹⁵ Vielva Ramos, *Monografía*, 93.

la dirección de la obra hasta su muerte en 1514¹⁶. La redacción de las condiciones de este nuevo contrato está basada en la redacción del anterior con Solórzano, pero el contenido presenta importantes diferencias. Ahora Ruesga debía construir cuatro tramos en la nave principal y no los tres estipulados por Solórzano, pero respecto a la cripta o soterrano, se establece lo mismo que con en el contrato anterior: labrar un antepecho con “tablamento labrado de formería” y el brocal al pozo. Es decir, en este nuevo contrato de 1506 el obispo Fonseca decide ampliar el templo con la adición de un tramo más de nave hacia los pies sobre lo ya proyectado, pero todavía no se habla de levantar de cantería un nuevo coro y, por ello, tampoco de potenciar el espacio del trascoro.

Respecto a la construcción de las nuevas naves, más allá de los detalles constructivos, nos interesa subrayar las importantes consecuencias que provocó y que están en la raíz del planteamiento del espacio del trascoro. Al trasladar el punto focal de la nueva catedral al entorno del nuevo crucero, la gran obra recientemente terminada se convierte en el nuevo eje a partir del cual se dibuja el nuevo templo del siglo XVI (Fig. 2).

Este hecho encierra una carga simbólica importante: el crucero se convierte en el punto medio del nuevo edificio ya que a partir de él las dimensiones de la cabecera y de los pies son casi equivalentes; este espacio “central”, potenciado con las portadas meridional y norte (donde encontraremos también la intervención del obispo Fonseca), se convierte en el generador de los nuevos espacios del templo. Primero se hace necesario acercarle la capilla mayor, el espacio de la consagración y, por tanto, uno de los espacios con mayor carga simbólica del templo. Para ello se decide trasladar el retablo encargado por el obispo Deza en 1504 desde la antigua capilla mayor a la nueva capilla abierta al crucero, donde entonces se encontraba el coro, por lo que se encarga en 1509 a Juan de Flandes las tablas necesarias para adaptar adecuadamente el retablo a esta nueva ubicación. Por dicha razón también se potencia ese espacio centralizado bajo el crucero haciéndolo coincidir con la “Vía Sacra” hacia el nuevo coro cerrado a la española, ocupando los dos tramos de nave siguientes al crucero, significativamente coincidiendo en longitud con la cripta subterránea, la seña de identidad de la diócesis.

¹⁶ Begoña Alonso Ruiz, “El arquitecto Juan de Ruesga”, en *Los últimos arquitectos del gótico*, coord. Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Marta Fernandez-Rañada, 2010), 219-269.

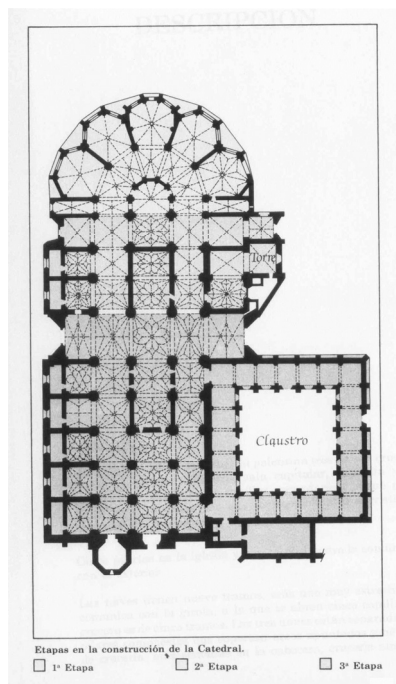


Fig. 2. Planta de la catedral de Palencia con sus etapas constructivas, según Martínez, *La catedral de Palencia*, 1988.

El nuevo coro (un “espacio” dentro de otro espacio¹⁷) se traslada enfrente de la actual capilla mayor, quedando el crucero en medio (Figs. 3 y 4). Sus obras se inician a la vez que se construyen los tramos de bóveda, pues constan ya referencias documentales en 1508. En octubre de ese año dos vecinos de Palencia contrataban la saca de piedra de la cantera de Cobillas del Cerrato según las muestras que debían dar para ello los aparejadores de Ruesga “porques para el coro nuevo”¹⁸. En 1511 ya consta

¹⁷ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española* (Madrid: Seminario y Ediciones, 1971), 89.

¹⁸ Timoteo García Cuesta, “La catedral de Palencia según los protocolos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología XX* (1953-1954): doc. 8. Al año siguiente, el 25 de mayo de 1509, dos vecinos de Villaumbrales se encargaban de contratar cinco mil ladrillos según una muestra y doscientas cargas de cal para la obra del coro (García Cuesta, “La catedral de Palencia”, doc. 9).

que estaba asentado el coro¹⁹. Se inicia a partir de entonces la obra de los altares exteriores y del trascoro. En marzo de 1513 consta una nueva compra de piedra “para el trascoro y capillas de la dicha yglesia”, esta vez de la cantera de Santiago²⁰. En noviembre el obispo, en reunión con el deán Zapata y el tesorero Fernando González de Sevilla, llega a un importante acuerdo por el que se iniciaba una nueva fase en la obra del trascoro. Acordaron que

“su señoría adreçase e adornase la cueva de dicha iglesia llamada soterraño y ençima a las espaldas del coro que se ha de pasar agora en aquella parte adereçe y adorne aquella pared de las espaldas del coro y haga allí un rico altar y ponga allí un su retablo que para ello dixerón que avia ya dado todo de la manera que a su señoría mejor pareçiera en qual perpetuamente los dichos señores dean e cabildo digan al dicho altar cada sábadó la mysa de nuestra señora que tienen de costumbre de dezir ancima al altar mayor e a la tarde asy mismo todos los sábados digan al dicho altar la salve cantada e que todos vengan a ella”²¹,

dando para ello la donación de 30.000 maravedíes de renta perpetua. El mismo contenido tiene la carta publicada por Eloísa García en 1945 y que podemos fechar en ese noviembre de 1513, antes de su marcha a Burgos pues declara que

“aunque dexemos la posesión de nra santa iglesia de Palencia tenemos voluntad de acabar el trascoro que hacemos la dicha memoria que esta a la entrada de la cueva del glorioso mártir santo antolin antes de la escalera que baxa a la cueva”²².

¹⁹ Archivo de la Catedral de Palencia (a partir de ahora ACP), Libro de acuerdos capitulares, fol.16 Memoria del abad de Husillos. 4 abril de 1511. Dejó fundada una memoria perpetua anual, para la festividad de Santa Isabel del mes de julio. Su sepultura está “en el arco primo frontero de la capilla de la trynidad lemitado por el crucero en la nao questa hazia el tablado la ygla a... a mano derecha donde esta asentado agora el coro”.

²⁰ ACP, Libro de contratos de la obra de la iglesia, fol. 32. Gasto de piedra, 4 de marzo de 1513.

²¹ ACP, Actas capitulares de 1513, fol. 114, cabildo de 12 de noviembre. Transcrito con errores en Tomás Teresa León, “El arte en Castilla”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 9 (1960): 279.

²² ACP, Armario 4, leg. 8 (Publicado en Eloísa Wattenberg García, “El trascoro de la catedral de Palencia”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XI (1944-45): 183). Esta referencia se completa con la del 16 de noviembre de ese año (ACP, Actas Capitulares de 1513, fol.115), por la que el cabildo palentino encarga al licenciado Juan Alonso de Navia—canónigo—que se vaya a la corte para que

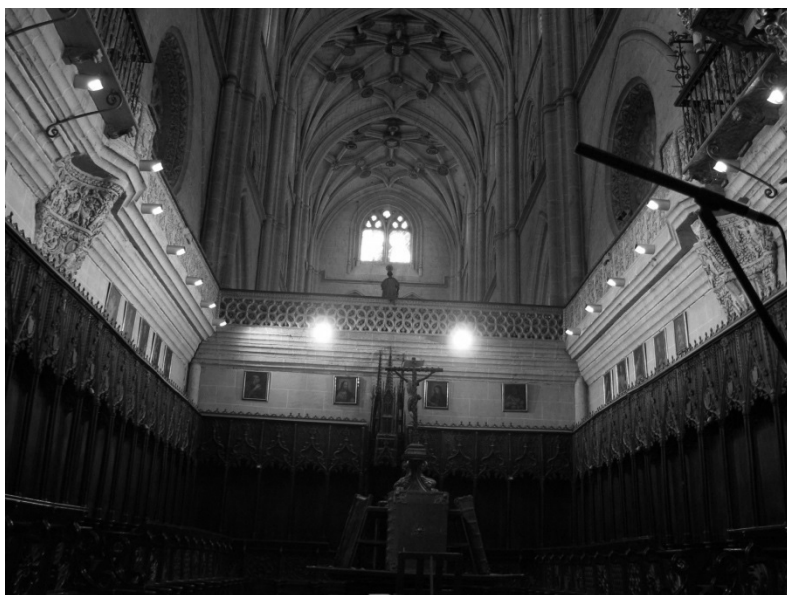


Fig. 3. Sillería de coro de la catedral de Palencia. © Begoña Alonso Ruiz.

Así, se puede establecer que a finales de 1513 ya estaba planteada la remodelación del paño occidental del coro palentino, con el objeto de convertirlo en un “espacio virtual”²³ dedicado a la Virgen, gracias al altar de Nuestra Señora de la Compasión, con la donación en ese año del retablo

“entendiese con su señoría que efetuase la suso memoria como se contiene de suso ... asy en que se fiziese la obra del trascoro como que se dotase aquella memoria e tambien que procurase quel proceso comenzado contra la villa de dueñas sobrel meter o dexar allí el vino”. También de 1513 es el descargo de 49.521,5 maravediés gastados “en la obra del trascoro que mando hazer su señoría sobre la cueva del señor Sant Antolin” y que constan por unos conocimientos firmados de Pedro de Paredes, cantero (cit. María José Lanzagorta y María Ángeles Molero Esteban, *Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI-XVIII): Un linaje en la historia de Oñate* (Bilbao: Eusko Ikaskuntza, 1999), 56).

²³ Joaquín Yarza Luaces, “Dos Mentalidades, dos actitudes antes las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca (1500-1514)”, en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia* (Palencia: Universidad de Verano “Casado del Alisal”, 1989), 128 y Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 186.



Fig. 4. Arquitectura del coro hacia la capilla mayor. © Begoña Alonso Ruiz.

de ocho tablas que el obispo encargó en Flandes²⁴ y la colección de tapices dedicados a la Salve²⁵. El obispo planteaba así la creación de un nuevo espacio focal en el interior catedralicio, como años atrás había hecho bajo el crucero. Retomaba una idea presente en otras catedrales castellanas como la de Toledo que preeminenciaba la arquitectura de los muros del coro como si de fachadas exteriores se tratasen y el trascoro como si fuese el principal, encarado hacia la entrada del templo desde los pies, en un

²⁴ Ramón Revilla Vielva, “El tríptico de Fonseca en el Trascoro de la S.I. Catedral de Palencia”, *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses* 2 (1949): 113-128. La donación en Wattenberg García, “El trascoro”, Apéndice documental, doc. 2, 183 y el mismo documento más extenso en Rosario Inés Granados Salinas, “Sorrows for a devout ambassador. A Netherlandish altarpiece in Sixteenth century Castile”, *Potestas. Religión, Poder y Monarquía* 1 (2008): 128-129.

²⁵ Define la creación por parte de Fonseca de “un tercer ámbito privilegiado en la catedral” (Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos*, 186), y Díaz-Pines lo interpreta como el nuevo templo (Fernando Díaz-Pines Mateo, “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la “Bella Desconocida”, en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León. I* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994), 138).

proceso que fue común a otras catedrales como de Oviedo, Zamora o Barcelona²⁶.

En 1518 se abrió al culto la nueva capilla mayor²⁷. En 1519 Pedro de Guadalupe fue el encargado de trasladar la sillería de Centellas a su ubicación actual²⁸ y ensamblar lo nuevo (10 sillas altas y 10 bajas) con lo antiguo “conforme a las viejas del dicho coro”²⁹. En 2010 publicábamos unas cuentas del año 1519 en las que constan pagos a canteros y carpinteros por la obra de la iglesia, incluyendo al propio Guadalupe³⁰. Según ellas, la piedra entonces se extraía de la cantera de Paredes del Monte; se enlosaba el coro con ladrillo y sobre él se colocaron esteras y se pagaban las vidrieras sobre el coro.

En referencia a los gastos vinculados con Guadalupe se dice que:

“Costaron las beynte syllas que fizo Pedro de Guadalupe que se mandaron de nuevo en el coro de mas de las que avia quando se paso del cabo del cruzero a IIII U cada una ochenta mil maravedís y mas costó pasar el coro viejo XVIII y otras dos syllas que le mandaron mas VI U por quanto que la madera la puso la obra y otros IIII U que se mandaron por satisfacion al dicho Guadalupe y otros XIII U que costaron los asientos de naba del coro con sus respaldos y formatos que sumaba todo CXVIII U de los cuales se habia pasado en cuenta desto LXXIII U L quedan cinquenta y syete mil y novecientos y cinquenta maravedís pa descargo deste dicho año”.

Es decir, 22 sillas nuevas que suman en total ochenta y seis mil maravedíes de gasto, más los asientos y nuevos respaldos, sumando todo 118.000 maravedíes. También consta que fue el propio Guadalupe el encargado de hacer las cuatro puertas colaterales del coro (30 ducados en

²⁶ Jesús Rivas Carmona, “El trascoro: de muro a capilla”, en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, ed. Ramón Yzquierdo Perrín (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2001), 196 y Jesús Rivas Carmona, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica* (Murcia: Universidad de Murcia, 1994).

²⁷ Agapito y Revilla, “Los coros de la catedral de Palencia”, 69 citando a Ceán Bermúdez.

²⁸ Agapito y Revilla recoge referencias del siglo XVI en las que se dice que el crucero estaba “entre los dos coros”. Agapito y Revilla, “Los coros de la catedral de Palencia”, 69. Guadalupe está vinculado a la catedral al menos desde 1503, fecha en que se le menciona tallando las armas de Inés de Osorio en paneles de madera de pino (Clementina Julia Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Valladolid: Institución Cultural Simancas-Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid, 1977), 363).

²⁹ Cit. en Martínez, “La catedral y los obispos”, 58.

³⁰ Alonso Ruiz, “El arquitecto”, 256-257.

total). A todo ello se une la compra por parte del cabildo de cuatro tapices con el tema de la “historia de las virtudes” y el asentamiento de las alas del retablo, tal y como afirma Granados en 2008. Esta es la razón de la unidad de estilo de esta sillería, obligada a concluirse con unidad respecto a lo antiguo; por ello Guadalupe no trabajará “a lo romano”, sino en gótico; sólo se distinguen las sillas realizadas ahora de las anteriores en las moldurillas de los reclinatorios y en los respaldos inferiores³¹.

Para entonces, el coro ya estaba asentado y los primeros paños de las paredes exteriores creemos que también, razón que explica que el conjunto de las “capillas” del coro palentino no resulte una obra homogénea. Las referencias temporales explican las diferencias notables que podemos apreciar en el grado de aceptación del lenguaje renacentista. Son cinco paños los que cierran el coro catedralicio; los dos primeros, dedicados a La Visitación y del Cristo de las Batallas, fueron los primeros que se construyeron entre 1508 y 1511 bajo la maestría de Ruesga. En concreto, el paño del Retablo de la Visitación ha sido incluso localizado en la temprana fecha de 1503, cuando el comitente don Juan de Ayllón, solicitaba al cabildo permiso para hacer un altar “en el arco segundo como ban del crucero de la dicha yglesia a la capilla mayor a mano yzquierda frontero de la capilla de santa catalina”, es decir en el arco que hoy se abre en la capilla mayor.

La fachada occidental del trascoro se levanta a partir de finales de 1513 bajo la maestría inicial de Ruesga, mientras que los paños intermedios fueron concluidos con posterioridad a su maestría. El paño dedicado a Cristo en Majestad (Fig. 5) presenta también estructura de retablo pétreo y se ha datado como una obra ligeramente posterior a la del trascoro; su correspondiente en la nave de la Epístola se sitúa en los años treinta del siglo XVI.

El paño occidental, considerado como “la fachada principal del nuevo templo” que define Fonseca, está estructurado como si de un retablo se tratase, con un número impar de calles en las que resalta por su tamaño y su único piso la calle central, mientras que las laterales se dividen en dos pisos. Las dos puertas en estas calles laterales—repetidas en los otros paños debidos a Ruesga—nos devuelven a retablos del último gótico como el mismo retablo mayor del Parral, obra vinculada al período formativo de Ruesga. Al mismo tiempo, en estos tres paños que creemos directamente vinculados a la maestría de Ruesga existen ciertos elementos de un repertorio formal renacentista que ya le separan de su formación, como son los roleos que decoran las puertas de los primeros paños del trascoro,

³¹ Vielva Ramos, *Monografía*, 93.

así como el empleo arcos de medio punto y hornacinas aveneradas³². Ruesga ya entre 1508 y 1511 se permite incluir estas sutiles decoraciones en la entalladura de sus puertas, las primeras manifestaciones del nuevo repertorio renacentista en Palencia (Fig. 6).

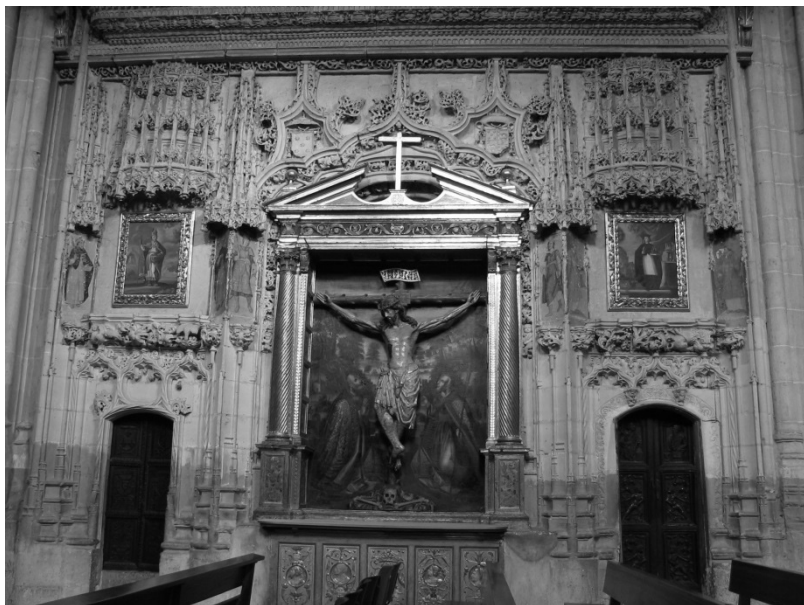


Fig. 5. Altar de Cristo en majestad en el trascoro palentino. © Begoña Alonso Ruiz.

³² Este nuevo estilo fue la base sobre la que se asentaron atribuciones como las de Gil de Siloé (citado por Carl Justi y descartado por Mayer) o los Colonia que trabajarían para el obispo Fonseca en la sede catedralicia de Burgos (Wattenberg García, “El trascoro”, 179-184), antes de la publicación de los documentos catedralicios por García Cuesta. En la fachada occidental del trascoro la labor escultórica de bulto redondo se corresponde con un momento posterior. Las puertas de medio punto las hicieron Pedro Manso y Juan de Torres (Teresa León, “El arte”, 280).



Fig. 6. Detalle de la fachada del trancoro. © Begoña Alonso Ruiz.

También en las portadas del crucero comienzan a aparecer por entonces referencias al nuevo lenguaje artístico. Las portadas de San Juan o de los Reyes en el brazo norte del crucero catedralicio y la de Santa María en el brazo meridional, aunque fueron iniciadas a finales del siglo XV, durante la maestría de Ruesga y la prelatura de Fonseca se trabajó en su intradós como demuestra que en la norte se recupere el modelo de portada del Monasterio del Parral y que ambas luzcan las armas de don Juan Rodríguez de Fonseca³³. Pero lo destacable de ambas portadas es su decoración. Por la labor de los sillares de los arcos de ingreso combinando decoración vegetal gótica con elementos ornamentales a la italiana, entendemos que existe una unidad de diseño y elaboración en esta parte de las portadas que muestra la simbiosis entre la formación tardogótica de

³³ Revilla Vielva indica que la portada norte se atribuye a Bartolomé de Solórzano (Revilla Vielva, “El tríptico”, 39), pero parece que el maestro Bartolomé durante la etapa de Fonseca como obispo no realizó ninguna labor constructiva en la catedral más allá de pertenecer a su mesa capitular, siendo otros—como Ruesga, Maestre Martín y Juan Gil de Hontañón—los responsables de las diferentes obras que se realizaban en el templo (véase Alonso Ruiz, “El arquitecto”).

Ruesga y los nuevos repertorios formales que circulaban ya en Castilla. Sin embargo, no creemos que corresponda a este momento ni a esta maestría la decoración de ambos tímpanos con diseños “a lo romano” que se han relacionado con la decoración de la fachada de la Universidad de Salamanca³⁴. Los modelos que inspiraron las composiciones de los relieves del tímpano norte se encuentran en el *Sueño de Poliphilo* de Francesco Colonna (Venecia, imprenta de Aldo Manuzio, 1499), motivos extendidos a otras producciones que creemos contemporáneas a la palentina como los relieves de la escalera de la universidad salmantina³⁵.

Lo mismo ocurre en la decoración de la escalera de la cripta de San Antolín y del brocal del pozo, obra también financiada por Fonseca y hasta hace poco atribuida a Ruesga³⁶. La decoración escultórica de esta escalera contiene al interior relieves con imágenes del martirio de San Antolín y la cacería del jabalí por el rey D. Sancho el mayor de Navarra, acontecimiento vinculado al descubrimiento de la cripta con los restos del santo patrón. En uno de los paneles interiores de la escalera leemos la fecha de 5 de marzo de 1516 (“MA/R/ZO/V16”) que confirma que se trata de una obra posterior al maestro cántabro, quizá debida al criterio directo del promotor o a la intervención ya de entalladores burgaleses³⁷, salmantinos y placentinos³⁸. Quizá no hubiera que ir a buscar entalladores

³⁴ José Camón Aznar, *La arquitectura plateresca* (Madrid: CSIC, 1945), 311.

³⁵ Como estudió Felipe Pereda, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V* (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), segundo capítulo.

³⁶ Harold Edwin Wethey, *Gil de Siloé and his school* (Cambridge: Harvard University, 1936), 136; José María de Azcárate, “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXV (1971): 215. Rafael Martínez escribía en 1988 con cautela al respecto lo siguiente: “Parece claro que Juan de Ruesga intervino en los trabajos de la escalera y quizá también en los del trascoro, sin que podamos delimitar exactamente ni la magnitud ni la calidad de su intervención” (Martínez, *La catedral de Palencia*, 85).

³⁷ El trascoro en su conjunto se ha atribuido a Gil de Siloé (citado por Carl Justi y descartado por Mayer) o los Colonia (Wattenberg García, “El trascoro”, 179-184). Para la obra de la escalera Redondo Cantera también sugiere esta posibilidad de la intervención de entalladores burgaleses (María José Redondo Cantera, “Juan Rodríguez de Fonseca y las artes”, en *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, coord. Adelaida Sagarra Gamazo (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005), 192).

³⁸ José María de Azcárate, “El brote del renacimiento en Palencia”, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, T.I (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1987), 64.

tan lejos y la solución la tengamos en el mismo taller catedralicio; unas cuentas sin fechar pero datables en 1519, nos muestran un pago a Pedro de Guadalupe “por ciertas muestras ‘yagas’ (e) frisos que hizo a la yglesia quatro ducados”³⁹ (Fig. 7).



Fig. 7. Detalle de la decoración interior de la escalera de la cripta de San Antolín.
© Begoña Alonso Ruiz.

³⁹ ACP, Carpeta de Actas Capitulares, 1501-1507. Incluye una copia manuscrita del siglo XX que incluye como leyenda “Cuentas de Fábrica, Año 1519/Gastos de Obras de Cantería y Carpentería y otras cosas”. Publicado en Alonso Ruiz, “El arquitecto”, 2010, apéndice documental.

LAS SILLERÍAS DE CORO EN LA DIÓCESIS DE ASTORGA (SS. XVI-XVIII): CATALOGACIÓN Y ESTUDIO TIPOLÓGICO

ABEL LOBATO FERNÁNDEZ

Breve análisis conjunto de las sillerías

El trabajo que aquí presentamos no pretende ser nada más que lo que su propio título indica; un catálogo de todas las sillerías conservadas en el territorio que durante la Edad Moderna componía la Diócesis de Astorga y un sucinto análisis y estudio tipológico de cada una de ellas que pueda servir como base clarificadora a los futuros investigadores que quieran adentrarse en su estudio¹. Así, además de indicar en qué localidad y lugar concreto se hallan, expondremos qué características poseen y en qué estado de conservación se hallan. Asimismo, es nuestra intención analizar cada uno de los diferentes conjuntos corales de acuerdo a un orden cronológico.

En primer lugar, se hace necesario especificar cuáles eran los territorios que durante los siglos XVII y XVIII pertenecían a la mitra asturicense, ya que nuestro estudio toma como referencia, no los límites actuales, sino los históricos. El espacio diocesano se organizaba a partir de veintitrés arciprestazgos, una vicaría –la de Benavente– y el Deanazgo o Decanato². Los cambios producidos en la delimitación de las diócesis

¹ No ha podido ser incluida en este estudio la sillería del convento de San José de Villafranca del Bierzo debido a los numerosos impedimentos puestos por sus moradoras para poder acceder a él.

² Marcelo Macías y García, *El Obispado de Astorga a principios del siglo XIX* (Astorga: La Popular, 1928), 19-103. Fue en ese momento cuando, y siguiendo los postulados del Concordato de 1953, la Comarca de Quiroga en la provincia de Lugo, la zona de La Gudiña en la de Orense, Omaña, Ribera Alta y Páramo Central en la de León y zona de Villafáfila en la Zamora pasaron a formar parte de las diócesis de Lugo, Orense, León y Zamora respectivamente, mientras que la diócesis asturicense incorporaba la Alta Sanabria, perteneciente a la Diócesis de Orense, la villa de Cacabelos, perteneciente a la de Santiago de Compostela y las localidades de Turcia, Armellada y Quintanilla del Monte de la de León.

hispanas a raíz del Concordato de 1953, afectaron notablemente a la diócesis de Astorga, la cual vio mermado su territorio. Así, la Comarca de Quiroga en la provincia de Lugo, la zona de La Gudiña en la de Orense, Omaña, Ribera Alta y Páramo Central en la de León y zona de Villafáfila en la de Zamora pasaron a formar parte de las diócesis de Lugo, Orense, León y Zamora respectivamente, mientras que la diócesis asturicense incorporaba la Alta Sanabria, perteneciente a la Diócesis de Orense, la villa de Cacabelos, perteneciente a la de Santiago de Compostela y las localidades de Turcia, Armellada y Quintanilla del Monte de la de León.

Pasando a analizar las sillerías corales asturicenses en su conjunto, llama la atención que, a excepción de la de la Colegiata de Villafranca, que fue erigida para dar cabida a sus numerosos canónigos, la gran mayoría de recintos corales que hemos podido analizar fueron ejecutadas para centros monásticos o conventuales, algo lógico si pensamos en el carácter marcadamente rural que tiene la diócesis astorgana y la ausencia casi total de grandes poblaciones y por ende de parroquias con un elevado número de clérigos y capellanes.

Apreciamos además que existe una cierta paridad entre el número de coros altos (7) y bajos (9), llamando la atención que, en el caso de los segundos, casi siempre su disposición es en medio de la nave central, sobre todo cuando pertenecen a monasterios masculinos como San Pedro de Montes o San Martín de Castañeda, siguiendo el modelo de los denominados “coros hispanos”, mientras que en el caso de la gran mayoría de monasterios y conventos femeninos como Santa María de Carrizo, San Miguel de las Dueñas, Sancti Spíritus de Astorga o Santa María la Real de Villoria de Órbigo su emplazamiento se retrasa y se colocan a los pies del templo.

En cuanto al tamaño de las sillerías, número de siales y la existencia o no de dos cuerpos, obviamente podía variar dependiendo del espacio existente, el poder adquisitivo de la comunidad y por supuesto del número de miembros con que contaba cada congregación religiosa. Por ello, frente al reducido número de siales de conventos como el del Monasterio de Sanctus Spíritus de Congosto –con sólo quince– (Fig. 1) o San Pedro de Montes –con dieciocho en su sillería baja–, se encuentran otras como la sillería baja del Monasterio de Santa María de Villoria de Órbigo –que alcanza la cifra de treinta y seis– (Fig. 2), la alta del convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo –con un total de cuarenta y tres– (Fig. 3) o la mayor de todas, la de la Colegiata de Santa María de Cluniaco en la misma ciudad, con la nada desdeñable cifra de cincuenta y seis (Fig. 4). La disposición en sillería alta y baja no aparece en casi ninguno de los casos analizados, a excepción de los monumentales conjuntos corales de la

Colegiata y el Convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo, lo cual casi con total seguridad se deba al elevado número de religiosos a los que debía acoger.



Fig. 1 Sillería de coro del Monasterio de Sancti Espiritu de Congosto. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.



Fig. 2 Sillería de coro del Monasterio de Santa María la Real de Villoria de Órbigo. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.



Fig.3 Sillería de coro del Convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo. S. XVI. © Abel Lobato Fernández.



Fig.4 Sillería de la Colegiata de Santa María de Cluniaco de Villafranca del Bierzo. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.

En cuanto a los posibles autores de estos espacios, a día de hoy siguen estando en el más completo anonimato, a la espera de que alguien pueda aportar mayor luz al respecto estudiando toda la documentación conservada de los citados centros religiosos. Es muy posible que en casi todos los casos –salvo raras excepciones como la sillería del Monasterio de Congosto o la de la Colegiata de Villafranca del Bierzo–, se trate de talleres móviles formados por varios artesanos y entalladores locales. Como acabamos de apuntar, sin duda un estudio más profundo de las fuentes documentales podría servir para conocer a alguna de las personalidades que con su gubia realizaron tales conjuntos³.

En cuanto a la ornamentación, el conjunto de sillerías corales de la diócesis asturicense cuenta con una amplia diversidad. Frente al decorativismo y detallismo del espacio coral del convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo –el coro más antiguo de todos–, que enlaza con el Renacimiento de resabios italianizantes tan propio de mediados del siglo XVI en los que la figuración se concentra en repisas, pomos y cornisa –en los que aparecen rostros de frailes, seres fantásticos, medallones, roleos y bucráneos,...etc.– (Fig. 5), contrasta la ausencia casi total de decoración y pureza de líneas de clara influencia escurialense de los coros de San Martín de Castañeda o el de Santa María de Carrizo, fechados a finales del siglo XVI.

Tampoco se destaca apenas la silla abacial, puesto que es algo que no se desarrollará hasta el siglo XVIII. Esa desnudez ornamental se mantiene en las dos sillerías del siglo XVII, si bien comienzan a aparecer nuevos elementos de tipo vegetal más naturalistas y de talla más profunda, fundamentalmente sargas de hojas y frutas, muy característicos del Barroco hispano y que serán un claro antecedente de lo que llegará en el XVIII, como se aprecia en la sillería coral del Monasterio de San Miguel de las Dueñas. En el siglo XVIII se pueden distinguir dos vertientes; una muy simplista y desornamentada incluso en las misericordias, con el que se corresponden los coros del Convento de San Francisco de Puebla de Sanabria, la sillería baja del Convento de San Pedro de Montes o la del Convento de Sancti Spiritus de Astorga –en la que solo se destaca la silla abacial– y otra vertiente en la que se produce un verdadero y profuso estallido de la decoración, primeramente, de tipo más bien vegetal y naturalista –con complicados roleos como en la Colegiata de Villafranca– o profundas tiras de frutas y hojas en el coro alto del Monasterio de San Pedro de Montes. Conforme avance el siglo, esta segunda corriente irá

³ Datos clarificadores a este respecto se hallarán sin duda en la documentación conservada en los propios archivos conventuales y monásticos y en los archivos diocesanos de Astorga y León.

evolucionando hacia una clara influencia rococó, en la que destacará el uso de la rocalla, los espejos, flores, telas y cabecitas de ángeles, y cuyo máximo exponente son las sillerías alta y baja del Monasterio de Villoria de Órbigo.

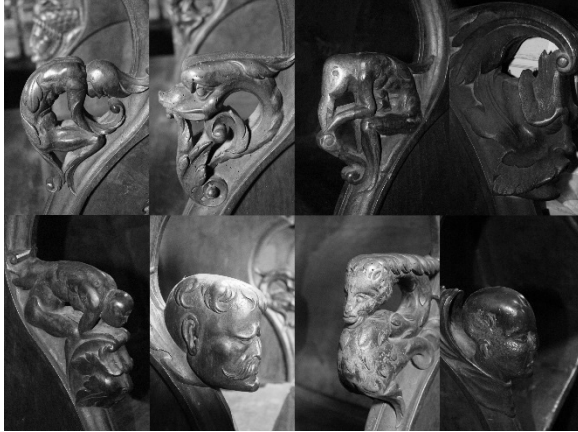


Fig. 5 Sillería de coro del Convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo. Detalle de algunos de sus pomos. S. XVI. © Abel Lobato Fernández.

Por su parte, el uso de relieves figurativos en los respaldos se circunscribe a dos ejemplos. El primero de ellos es la sillería alta del Monasterio de Montes –en la que se representa un ciclo iconográfico con varios santos de la orden benedictina o relacionados con el monacato berciano– (Fig.6) y el segundo y más importante, el de Sanctus Spíritus, un verdadero *unicum*, puesto que en sus respaldos se representa, aparte de cuatro bustos de santos, a la Virgen y los apóstoles recibiendo el Espíritu Santo.

Respecto a las sillas abaciales, durante el período dieciochesco si se destacan del resto de sitiales, ya sea a través de su policromía, Sancti Spíritus de Astorga, o a través de una profusa decoración y el uso de complejos cupulines y remates. Sin duda, los dos ejemplos más característicos de esta segunda tendencia son las sillas centrales del Monasterio de Congosto y de la Colegiata de Villafranca (Fig. 7).



Fig. 6 Sillería de coro del Monasterio de San Pedro de Montes. Respaldos con representación de santos benedictinos y de la tebaida berciana. S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.

En cuanto al estado de conservación, en general es regular, pues la desamortización primero, y los traslados y desmembramientos después han hecho mella en gran número de ellas. De las sillerías de los Monasterios de San Martín de Castañeda (restaurado recientemente por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León), San Andrés el Real de Vega de Espinareda, o el de Santa María de Carracedo solamente quedan unos pocos despojos de lo que en su día fueron magníficas sillerías, mientras que otras, como la alta de San Pedro de Montes, se encuentran aún hoy día en un lastimoso estado de abandono, suciedad y podredumbre. Por suerte, otras si han corrido mejor suerte y se encuentran en un envidiable estado de conservación, como las del convento de Sancti Spiritus de Astorga, La Anunciada de Villafranca del Bierzo, los Monasterios de Carrizo y San Miguel de las Dueñas, o el espectacular conjunto de la Colegiata de Villafranca del Bierzo.



Fig. 7 Sillas abaciales de la sillería del Monasterio de Sanctus Spiritus de Congosto (izquierda), y la Colegiata de Santa María de Cluniaco de Villafranca del Bierzo (derecha). S. XVIII. © Abel Lobato Fernández.

Si atendemos a la cronología, queda claro que el período de esplendor de las sillerías asturicenses es el siglo XVIII. Es en este momento cuando se renuevan, modifican o construyen *ex novo* la mayoría de los espacios corales que hoy conservamos. Así, frente a los tres fechados del siglo XVI y los dos del siglo XVII, la época dieciochesca atesora la nada desdeñable cifra de once sillerías.

Por último, queremos contribuir con este trabajo a la difusión y puesta en valor de este conjunto de sillerías que hasta ahora –salvo raras excepciones– no han sido muy tenidas en cuenta ni estudiadas en profundidad por parte de la historiografía.

Inventario

Sillería del coro alto del convento de San Francisco de Villafranca del Bierzo

Cronología: Mediados del siglo XVI.

Situación: A los pies de la iglesia conventual, sobre una impresionante armadura mudéjar.

Principales características: Se compone de cuarenta y tres sitiales con sus atriles dispuestos en dos niveles y columnillas exentas que sostienen la crestería.

Decoración: Con claros resabios italianizantes y tan propia de mediados del siglo XVI. La figuración se concentra en repisas, pomos y cresterías: en los que aparecen rostros de frailes, seres fantásticos medallones, roleos y bucráneos...etc. En dos respaldos aparecen dos escudos de los marqueses de Villafranca realizados en taracea.

Estado de conservación: Regular, suciedad, ataque de xilófagos y numerosos desprendimientos en cresterías y misericordias.

Sillería del Monasterio de San Martín de Castañeda

Cronología: Último tercio del siglo XVI.

Situación: En origen se situaba en el primer y segundo tramos tras el crucero de la nave central, aunque tras su desmontaje ha estado hasta hace un año desmontado en la Sacristía del mismo monasterio. En la actualidad se halla en proceso de restauración y con visos de regresar a su antiguo emplazamiento.

Principales características: Se desconoce el número exacto de sitiales que poseía y cuantos se conservan en la actualidad debido a que los restos estaban desmontados. Estaban todos a un mismo nivel.

Vicisitudes históricas: En las restauraciones de mediados del siglo XX fue desmontada y almacenados sus restos en la sacristía, donde sufrieron un notable proceso de deterioro.

Decoración: Muy sencilla, de clara influencia escorialense con tornapuntas, gallones etc.

Estado de conservación: Muy deficiente. Solamente se conserva una mínima parte del conjunto original, aunque en la actualidad está siendo intervenido por la Fundación del Patrimonio Histórico de cara a su posible recuperación.

Sillería del Monasterio de Santa María de Carrizo

Cronología: Finales del siglo XVI.

Situación: Siguiendo la disposición usual de los conventos y monasterios femeninos de la diócesis, a los pies de la iglesia y separada de ella por una gran reja.

Principales características: Compuesta por treinta y cuatro estalos con sus atriles correspondientes a un mismo nivel.

Decoración: Muy sencilla. Centrada en la crestería o en las pilastras con sus capiteles de orden jónico.

Estado de conservación: Bueno

Sillería del coro alto del convento de La Anunciada de Villafranca del Bierzo

Cronología: Primera mitad del siglo XVII.

Situación: Como es habitual, a los pies de la iglesia, en alto y separada de ella por una gran reja.

Principales características: Se compone de cuarenta y dos sitaliales dispuestos en una única altura.

Decoración: Muy sencilla, pequeñas volutas y líneas entre un repiqueado de la madera.

Estado de conservación: Bueno.

Sillería del Monasterio de San Miguel de las Dueñas

Cronología: Finales del siglo XVII.

Situación: A los pies de la iglesia, ocupando casi la mitad de la misma y separada del resto por una monumental reja de hierro.

Principales características: Se compone de cuarenta sitaliales, enfrentándose veinte a veinte, a un mismo nivel.

Vicisitudes históricas: En la década de los noventa del siglo XX sufrió una profunda remodelación que consistió en la sustitución de los atriles y coronamientos originales por otros de nueva traza.

Decoración: Muy sencilla y centrada en las pilastras entre respaldos – consistente en frutos y hojas de talla profunda– y las misericordias, en las que aparecen numerosos rostros demoníacos o elementos geométricos.

Estado de conservación: Bueno.

Sillería del Convento de San Francisco de Puebla de Sanabria

Cronología: Principios del siglo XVIII.

Situación: En el presbiterio de la antigua iglesia conventual.

Principales características: En la actualidad solamente se conservan siete. Son de una gran sencillez compositiva y elegancia.

Vicisitudes históricas: En fecha indeterminada pero posterior a su desamortización del siglo XIX fue desmontado, perdiéndose gran parte de sus sitaliales.

Decoración: Apenas posee.

Estado de conservación: Bueno

Sillerías de los coros alto y bajo del Monasterio de San Pedro de Montes

Cronología: Primer tercio del siglo XVIII.

Situación: El coro bajo ocupa el primer tramo tras el crucero de la nave central, mientras que el coro alto se sitúa, como es habitual, a los pies de la iglesia monástica. El coro bajo se independiza del resto del templo mediante una trascoro de madera y una reja del mismo material.

Principales características: El coro bajo es sumamente sencillo y se compone de diez y ocho estalos a un mismo nivel. Por su parte, la sillería alta cuenta con veintisiete asientos a un mismo nivel en el que varios de ellos –y en especial el abacial– se destacaban mediante grandes relieves en sus respaldos.

Vicisitudes históricas: La Desamortización afectó notablemente a este cenobio, que salvo la iglesia ha permanecido en ruinas hasta la actualidad. Una gran gotera y el desprendimiento de parte del coro superior hacen que sea muy peligrosa su visita.

Decoración: Se concentra en las misericordias –en las que se representan sobre todo caras y elementos geométricos– y en los respaldos: unos con figuras en relieve de santos benedictinos o de la Tebaida Berciana y el resto con elementos de tipo geométrico y vegetal.

Estado de conservación: Malo el coro bajo y pésimo el superior. Ataque de xilófagos, humedad, desprendimientos, falta de piezas y desmoronamiento de parte de la sillería alta.

Coro de la Colegiata de Santa María de Cluniaco de Villafranca del Bierzo

Cronología: Mediados del siglo XVIII.

Situación: La no conclusión de la colegiata hace que parezca que se sitúa a los pies cuando en realidad, si se hubiese terminado el proyecto de construcción estaría ocupando el primer tramo tras el crucero de la nave central, algo muy común en las catedrales y grandes templos hispanos.

Principales características: Sin duda es el más monumental de los coros asturicenses tras el de la propia catedral. Se compone de cincuenta y seis siales dispuestos en dos niveles y en el que la silla abacial se destaca del resto.

Decoración: Muy profusa e intrincada. Utilización de elementos de tipo geométrico, vegetal y animal en todos y cada uno de los espacios de la sillería. Gran desarrollo de la silla abacial con la representación en el respaldo del Buen Pastor y un gran coronamiento central con dos grandes ángeles portando el escudo de los marqueses de Villafranca patronos de la Colegiata, San Miguel, la Dolorosa.

Estado de conservación: Bueno aunque con pequeños desprendimientos de piezas.

Coro del Monasterio de Sanctis Spíritus de Congosto

Cronología: Mediados del siglo XVIII.

Situación: En el camarín de la basílica de la Virgen de la Encina en Ponferrada, dividida en tres partes para adecuarse al pequeño espacio del mismo.

Principales características: Es una de las sillерías más pequeñas de la diócesis. Se compone de quince siales a un mismo nivel y en el que se destaca sobremanera el central, tanto en tamaño, como en altura y decoración.

Vicisitudes históricas: Es uno de los pocos elementos originales conservados de este centro religioso, ya que en 1936 su iglesia fue pasto de las llamas y se salvó porque a mediados del siglo XX fue desmontada y transportada hasta Ponferrada.

Decoración: Sin duda es uno de los conjuntos más ricos decorativamente hablando. Gran calidad en su talla con enorme profusión tanto en los entrecuerpos como en los coronamientos de rocalla, putti,...etc. En los respaldos se representan cuatro santos de medio busto, la Virgen María –en la silla central– y los doce apóstoles. Sobre el sial del abad,

aparecen dos ángeles portando los escudos de la orden trinitaria y un gran rompimiento de gloria con el Espíritu Santo.

Estado de conservación: Regular. Ataque de xilófagos y suciedad.

Coros alto y bajo del Monasterio de Santa María la Real de Villoria de Órbigo

Cronología: Último tercio del siglo XVIII.

Situación: A los pies de la iglesia conventual y separados de ella mediante grandes rejas.

Principales características: El coro bajo se compone de treinta y seis siales de gran sencillez y a un mismo nivel, mientras que el coro alto conserva dieciocho siales a dos niveles.

Vicisitudes históricas: El coro alto hubo de ser modificado a finales del siglo XIX en su disposición para poder acoger un gran órgano proveniente del Monasterio de San Pedro de Montes.

Decoración: La decoración es básicamente de tipo rococó, con putti, rocalla, espejos, flores y frutas que se distribuye por los respaldos y coronamientos. Las misericordias son sumamente sencillas con un elemento de tipo geométrico.

Estado de conservación: Bueno

Sillerías alta y baja del Convento de Sancti Spiritus de Astorga

Cronología: La alta se fecha a finales del siglo XVIII, mientras que la baja principios del XIX.

Situación: A los pies de la iglesia conventual y separados de ella mediante grandes rejas.

Principales características: El coro bajo consta de treinta y un siales, todos al mismo nivel, destacándose únicamente la silla de la abadesa del resto. El coro alto mantiene la misma disposición salvo que en la parte central en vez de la silla abacial se coloca una gran hornacina que acoge una imagen de la Virgen.

Decoración: En la sillería baja se concentra en las misericordias, que repiten todas la misma figura de tipo geométrico. La silla abacial además está policromada de vivos colores y en él se representa al Espíritu Santo. Por lo que respecta a la alta, la decoración es casi inexistente.

Estado de conservación: Bueno.

Sillería alta del Monasterio de San Andrés de Espinareda

Cronología: Finales del siglo XVIII.

Situación: Una parte de sus restos se emplaza en el presbiterio de la catedral de Astorga y la otra en una de las salas del Museo Catedralicio de la misma ciudad.

Principales características: Se conservan veinte estalos bajos separados en cuatro grupos de cinco.

Vicisitudes históricas: Años después de sufrir este monasterio el proceso desamortizador, fue desmembrada y llevados parte de sus restos –la sillería baja– a la ciudad de Astorga y más concretamente a su catedral.

Decoración: Muy sencilla y concentrada en su mayoría en las misericordias. Aparecen varios rostros humanos y elementos vegetales.

Estado de conservación: Bueno.

Sillería del convento de Santa María de Carracedo

Cronología: Finales del siglo XVIII

Situación: Presbiterio de la iglesia monástica y actual parroquia de la localidad.

Principales características: Actualmente solamente se conservan seis sitiales de la sillería baja.

Vicisitudes históricas: Tras la desamortización, gran parte del patrimonio del Monasterio fue enajenado o destruido, incluida la sillería, que fue desmontada y desapareció casi en su totalidad.

Decoración: Se concentra en las misericordias y en los pasamanos. Muy sencilla y de tipo geométrico y vegetal a excepción de una cabeza de monje.

Estado de conservación: Bueno.

Las “otras” sillerías

No podemos olvidar esas otras piezas y conjuntos que, sin poseer la magnificencia o tamaño de las grandes sillerías monásticas, colegiales y conventuales, se inspiran, tanto en su disposición como en su decoración, en aquellos. En el ejercicio del trabajo de campo, nos hemos encontrado con varios ejemplos que a continuación pasaremos a reseñar.

Al tratarse de un grupo muy heterodoxo de piezas, su cronología es muy variada. La pieza más antigua, situada en Rosinos de Vidriales, se fecha en el siglo XVI, mientras que las más modernas –los sitiales del Santuario de la Virgen del Campo del propio Rosinos y la popular bancada

de Moratones— lo hacen en pleno siglo XIX. En cuanto a su localización, a excepción del coro bajo de la iglesia parroquial de Piedralba, población muy próxima a la ciudad de Astorga, el resto se emplazan en el Valle de Vidriales, al norte de la provincia de Zamora.

Por lo general, suelen corresponderse en su disposición y localización con la tipología de coros bajos, emplazados a los pies del templo y delimitados por rejas de madera (Piedralba y San Pedro de la Viña) o muros de mampostería (Fuentencalada). Solo se han encontrado dos excepciones a dicha situación a los pies; los sitiales conservados en la iglesia parroquial y en el Santuario de la Virgen del Campo de Rosinos de Vidriales.

En suma, en estos ejemplos se observa una adaptación de las características de los grandes conjuntos a los espacios y economías de estas pequeñas iglesias rurales. Además, se aprecia un uso retardatario de las formas decorativas, algo común cuando se trataba de obras para lugares tan alejados de los grandes centros artísticos. En cuanto a la talla, el hecho de tratarse de lugares tan secundarios, afecta a su calidad que en general disminuye notablemente, apreciándose una simplificación de las formas, y una ausencia casi total —salvo excepciones como las de Rosinos de Vidriales o Fuentencalada— de decoración y llegando incluso a lo popular en el caso de Moratones de Vidriales.

En algunas de ellas, el sitial central aparece destacado sobre el resto, aunque desconocemos si esto se debía a la copia de los modelos cenobíticos y conventuales —cuya silla central era de mayor tamaño o decoración debido a que era para uso del abad o abadesa—, o bien porque en las de estas localidades se sentaba alguien con un cargo local o eclesial relevante. Apreciamos esta diferenciación del sitial central en las sillerías de Fuentencalada (s. XVII) y San Pedro de la Viña (s. XVIII).

En cuanto a su uso, no se ha podido concretar mucho. Si sabemos por ejemplo que los estalos del Santuario de la Virgen del Valle estaban reservados para los clérigos que regentaban su preceptoría y los *Cabilderos*, nombre por el que se conocía en la comarca de Vidriales a los representantes de las diferentes localidades que ejercían el derecho de voto en este importante centro mariano. Respecto a las emplazadas en las parroquias, es posible que tal vez estuviesen dedicados a dar asiento a sus capellanes, la pequeña nobleza local o bien servir como lugar de reunión de los representantes del concejo.

Por último, queremos destacar que los conjuntos fechados en el siglo XVIII (San Pedro de la Viña y Piedralba), se policroman completamente. En el primer caso, incluso aparece representada una efigie de San Pedro —patrón de la localidad— en el sitial principal, mientras que en Piedralba, un

repinte moderno hace que desconozcamos si las elegantes pinturas de paisajes y arquitecturas que ornán la puerta y reja de ingreso al coro se repetían en los sitiales.

Conclusiones

El arduo trabajo de campo e investigación llevado a cabo durante estos meses nos permite poder establecer una serie de conclusiones: En primer lugar, a pesar de las notables pérdidas producidas por la Desamortización, los incendios o el expolio, se han podido inventariar un número bastante elevado de sillerías, lo cual es clara muestra de la enorme riqueza de conjuntos corales con que contó y en gran parte aún mantiene la diócesis asturicense.

También se ha podido constatar que, a pesar de la enorme dispersión de estas sillerías a lo largo de todo el territorio diocesano, existe un núcleo principal en la comarca leonesa de El Bierzo, algo que viene motivado sin duda por su importante número de cenobios y su importancia, desde la Alta Edad Media, como centro monástico y eremítico dentro del Reino de León.

Es importante reseñar también que el trabajo de campo ha permitido hallar un pequeño puñado de sillerías rurales –en su mayoría en la comarca zamorana del Valle de Vidriales– que copian y simplifican los modelos monacales, lo cual denota la influencia que estas obras de mayor relevancia ejercían en su entorno más próximo.

Al tratarse de un trabajo de catalogación de todos los conjuntos corales conservados en la diócesis asturicense, se aprecian grandes diferencias en cuanto a calidad y estilo de las diferentes sillerías monásticas y conventuales conservadas y analizadas. Además, en todos los casos desconocemos el nombre de su autor o autores.

Frente al reducido número de sillerías del siglo XVI conservadas (3), y del siglo XVII (2), el siglo XVIII cuenta con el mayor número de ejemplos conservados (9), de lo cual se puede deducir que en la diócesis de Astorga se produjo durante esa centuria un verdadero auge en la construcción o renovación de estos espacios religiosos.

Y por último, en cuanto al estado de conservación de alguna de las sillerías inventariadas es deficiente, con malas intervenciones o restauraciones, abandono, suciedad e incluso afección de insectos xilófagos. Llama especialmente la atención el pésimo estado en el que se encuentra la

sillería alta del Monasterio de San Pedro de Montes, por lo que desde aquí lanzamos un mensaje para intentar salvarlo de su completa destrucción⁴.

⁴ Queremos agradecer muy especialmente a Patricia García Teijelo su importante colaboración durante la realización del trabajo de campo así como por su ayuda y compañía inestimable que han contribuido a la culminación de este proyecto de inventario.

THE CHOIR STALLS IN KING'S COLLEGE IN CAMBRIDGE, *AD MODUM YSPANIAE*?¹

JULIO J. POLO SÁNCHEZ
AND EMMA L. CAHILL MARRÓN

Twenty five years ago Fernando Marías used the Latin expression *ad modum yspaniae* as the title of one of the chapters in his book *El largo siglo XVI*². It was taken from an order for two paintings placed by the church of San Giacomo degli Spagnoli with Antoniazzo Romano in 1501. The painter was asked to use Spanish artistic language in his commission. In this paper we consider the possibility of this same Spanish Renaissance influence on the choir stalls in King's College Chapel. More specifically, fifteenth century Castilian models as suggested several times in Spanish bibliography, especially since the publication of Isabel del Río de la Hoz's doctoral thesis on the sculptor Felipe Bigarny³. She believes that the master cited as *Philippus sculptor*, along with another five foreigners, in the college papers of Christmastide 1534-1535 could well be Bigarny. Certainly, the *Common Book* has an entry that reads: *Die martis ad prandium Philippus Sculptor aliis straneis, two shillings. Item pro pane et porto datis diversis straneis supervenientibus collegio, fifteen pence*. The coincidence in the name triggered Dr del Río's analysis of some of the resemblances between the English choir stalls and other contemporary pieces produced by the Burgundian master, such as the choir stalls in Toledo Cathedral (1539-1543) or those in the monastery of San Clemente

¹ This research has been financed by the project "Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios", 2012-2014. Ministry of Science and Innovation, Government of Spain. DG Research (ref. HAR2011-25138). We would like to thank the kind attention and facilities that King's College Chapel has given us in this research project.

² Fernando Marías, *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 98.

³ Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)* (Salamanca: Junta de Castilla-León, 2001), 264-266.

in the same city (1536)⁴. We believe than in both cases only the layout of elements is close to the Provost's stall in Cambridge. Bigarny's style is more delicate, naturalistic and expressive than that of the anonymous artist working in Cambridge. In both sets in Toledo the balustered supports and the ornamentation are of higher quality than the ones in Cambridge.

We believe that the other biographical details used by del Río in support of her proposal of Bigarny as the artist working on the set in Cambridge (his in-laws' links with the English biscuit trade, the presence of the Archbishop of Burgos in England in 1520 and 1527 as Charles V's ambassador or a silence in the sources for Bigarny's biography between 1534 and 1535) do not seem enough evidence to suggest that he visited England to design the set in King's College. Maybe this proposal was influenced by Ernesto de la Orden Miracle's text, "¿Es español el coro del King's College de Cambridge?", that concluded with the possibility that "el Maestro Felipe el Borgoñón fuera ese *Felipe Escultor* que estuvo en Cambridge" [Master Felipe the Burgundian was the *Felipe Escultor* who was in Cambridge]⁵.

Nikolaus Pevsner, in his work dedicated to Cambridge's artistic heritage⁶, stated that the screen and stalls in the choir in King's College Chapel represented the purest example of the early Renaissance in England and that their quality had no equal north of the Alps despite the fact that the artist responsible for the design and the date were not yet known. We intend to provide answers about the background of these foreign artists working on the choir stalls in Cambridge, starting with the artistic scene during the early days of the introduction of the Renaissance into England, taking into account the channels through which it arrived from Italy, France and the Netherlands.

⁴ Isabel del Río probably did not have direct access to the set in Cambridge or to a complete photographic repertoire since she incorrectly published a photograph of the north face in the upper choir that belongs to the 17th century enlargement.

⁵ Ernesto La Orden Miracle, "¿Es español el coro del King College de Cambridge?", en *Arte e Historia de España en Inglaterra* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1980), 51-56. The attribution of the English set to Bigarny, however, was not strongly defended by Isabel del Río since she pointed out in her analysis "los relieves (...) y el tipo de balaustre no se ajustan al arte de maestre Felipe, pero el busto y el relieve de san Jorge nada tienen de ajeno a la escultura que se practica en Castilla" [the reliefs (...) and the type of balusters are not consistent with Master Felipe's art, but the bust and relief of Saint George are not unlike the sculpture that was being made in Castile] (Del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny*, 265).

⁶ Nikolaus Pevsner, *Cambridgeshire* (Middlesex: Penguin Books, 1954 [2nd ed. 1970]), 108-111.

From the reign of Henry VII, the Tudor court was greatly influenced by European fashions and artists such as the Flemish Hornebolte family or Holbein and the Italians Pietro Torrigiano, Giovanni da Maiano, Guido Mazzoni, Bartolommeo Penni or Antonio Toto, amongst others, and this transformed English art, linking it to the continent. Designs such as Torrigiano's tomb for Henry VII and Elizabeth of York in Westminster Abbey, his incomplete project for Henry VIII and Catherine of Aragon's tomb, Giovanni da Maiano's medallions for Hampton Court or Holbein's famous portraits are outstanding examples of this new trend. The figures of his main competitors, Emperor Charles V, Francis I or the Pope, and their idea of magnificence made an impression on Henry VIII, who involved himself in European affairs from the beginning of his reign⁷.

Shifting political alliances and Henry VIII's rivalry with Francis I meant that the Tudor projects were strongly influenced by the Fontainebleau school, especially after his divorce from Catherine of Aragon. The choir stalls in King's College Chapel have to be understood in this context in which Nonsuch Palace is the outstanding example⁸. But as well as a new artistic sensitivity the change in taste came with a change in the political message these works of art contained. Henry VIII was protector of the new faith as head of the Anglican Church. As an institution linked directly to his political and religious person, King's College in Cambridge was part of this agenda, the aim of which was to consolidate the King's expectations. The choir stalls and the tapestries that would be hung on the occasion of royal visits would create an atmosphere of support for the King and his new Queen, Anne Boleyn. Linking these ideas to a classical iconographical programme and a Mannerist treatment, the choir stalls in the chapel sought to break with Catholic ideas, linking the Reformation to a longer-standing past.

The choir stalls in King's College: construction stages and formal models

The famous roodscreen in King's College Chapel was rated in 1910 by Francis Bond as "the finest wood carving existing on this side of the

⁷ Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England* (New York: Cambridge University Press, 2005). Erna Auerbach, *Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I* (London: Athlone, 1954).

⁸ Simon Thurley, *The Royal Palaces of Tudor England: Architecture and Court Life, 1560-1547* (Singapore: Yale University, 1993).

Alps”⁹ which is a suggestion that, as we have seen before, Pevsner shared. Likewise, Bond considered the general overall effect of the choir set that, according to him, was developed in three different stages, harmonious. The stalls were commissioned by Henry VI in his will (1471), but the work was started until much later. Towards 1515, a project was written up for 130 stalls, with an estimated cost of around £12,000, that is, £92 each. On the screen, part of the same project, the arms of Anne Boleyn are carved, which narrows the date to the period between 1531 and 1535, the high point of her influence. The set must have been carried out during this period in which the design had flat backrests (with the exception of the Provost's stall), a few misericords and the little exempt figures (Fig. 1).



Fig. 1. General view and floor plan of the roodscreen and choir stalls in King's College Chapel in Cambridge (1532-1536), © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge

The first mentioning of an organ in the sources is 1605 when it had already been built by the organist Thomas Dallam inside a box carved by Chapman & Hartop. The organ was successively extended in 1661, 1677, 1686-1688 (by Renatus Harris) and 1804. Pevsner considered that some of the figures still decorating the set could belong to the original set (relief of King David, satirical caryatids, the Three Wise Men...), which is a suggestion that we share since the figures represented were carved with a similar treatment of fabrics completely different to the rest of the set. The access doors to the choir, through the roodscreen, are dated in 1636 and include the initials CR [Carolus Rex –Charles I-], by Woodroffe, who was

⁹ Francis Bond, *Wood Carvings in English Churches* (London-New York: H. Frowde, Oxford University Press, 1910), 79.

paid £32 for his work¹⁰. A few years before, in 1633, an enlargement was added to the upper choir stalls, by William Fells, who is responsible for the addition of the big coats of arms that decorate the backrests of the higher stalls. The cresting in this north and south side was added between 1675 and 1678 by Thomas Austin following a simplified version of the Renaissance style of the set. This was possibly the time when the current organ and the images decorating it were installed¹¹.

As we have pointed out, the screen has been agreed as an example of early Renaissance style, being one of the first to fully include Italian models. Based on the fact that all the mouldings are classical, Francis Bond believed that the general design and most of the works would have been carried out by artists from beyond the Alps¹². On the other hand, Margaret Whinney delayed the first construction phase to 1538, dating the Provost's stall (1533-1538), which she considered had a Flemish or German origin¹³.

Nikolaus Pevsner, with his profound knowledge of Renaissance art, denied the participation of Italian artists in this set, proposing, on the contrary, a sculptural style close to French mannerism, especially those court models in the time of Francis I¹⁴. We considered this suggestion quite accurate, since the architectural design of the set is the same as some others in France. The closest model is represented by the choir set in the cathedral of San Bertrand de Comminges (department of Haute-Garonne), carried out between 1525 and 1535 under the patronage of the bishop Jean of Mauléon (1477-1551). Many are the structural elements present in both works, such as the presence of a roodscreen or *jubé* closed with a vault with pendant keys, the structure of two sets of stalls ending in marquetry cresting, the presence of busts framed in curved lunettes, balustered supports or the presence of figures decorating the endings of the lower stalls. Nevertheless, the style of the sculptor of San Bertrand turns out to

¹⁰ There is no evidence if the doors attributed to the carver Woodroffe were alterations of previous ones or were newly added at this time.

¹¹ Pevsner, *Cambridgeshire*, 108-111.

¹² Robert Willis and John Willis Clark, *The Architectural History of the University of Cambridge and of the colleges of Cambridge and Eton* (Cambridge: University Press, 1886), 516-522; John Alfred Gotch, *Early Renaissance Architecture in England; a historical & descriptive account of the Tudor, Elizabethan & Jacobean periods, 1500-1625, for the use of students and others* (London: B. T. Batsford, 1901), 29 and 245. F. Bond, 40-41.

¹³ Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530-1830* (Middlesex: Penguin Books, 1964), 30.

¹⁴ Whinney, *Sculpture in Britain*, 108.

be greatly influenced by Burgundian models in comparison to the more expressive ones in Cambridge. They also share similar medallions with characters, kings and mythological or Old Testament heroes, in the case of Saint Bertrand were carried out in marquetry, including the judge Alexander Jannaeus, possibly the same character present in one of the medallions in the exterior of Cambridge's roodscreen, as will be proposed later on.

This set in Saint-Bertrand de Comminges is usually compared to the one in the cathedral of Saint-Marie in Auch (department of Gers), completed a few years earlier (1526-1529), that includes common elements to Saint Bertrand and Cambridge, such as the pendant keys or the carved figures in the ends of the lower choir. In Auch, there are also little figures with disproportionate limbs and fantastic creatures, a repertoire that resembles the fantastic Mannerism linked to Fontainebleau, present again in the misericords in Cambridge.

We also find some common ground with the choir stalls in Dordt (Netherlands), especially in the ornamental motifs but also in the balustered supports or in the use of medallions and figurines. This set was carried out by Jan Aartsz Terwen (Dordt 1511-1589) around 1540, although it had previously been attributed to Jean Mone, around 1538-1541¹⁵.

We can also consider preceding the roodscreen of King's College Chapel the *jubé* designed in 1535 by Charles V's sculptor, Jacques du Broeucq (1505-1584), for the collegiate church of Saint Waudru in Mons (Hainaut), a Belgian city near the French border. The city archive holds the design of this set (today dismantled) that has important contact points with the screen in the retro-choir in Cambridge.

The Western face of the retro-choir in Cambridge is distributed in three parallel sections placed on each side of the main entrance. The ensemble is unified by a louvered vault, following the models exposed by Serlio in his Book IV (Venice, 1537) when he refers to the Composite order, although this vault has to be prior to the publication of Serlio's first edition, because it includes Anne Boleyn's initials (she was beheaded on 19 May, 1536). The design of the roof is identical to the one used in the flat roof in Saint James's Palace in London, built for Henry VIII in 1530. This type of roof had already been used in Hampton Court, the former residence of Cardinal Wolsey that passed on to King Henry VIII. The presence inside this vault of the King and Queen's initials are similar to some French works

¹⁵ Elaine C. Block, *Corpus of Medieval Misericords, Belgium and the Netherlands*, ed. by Frédéric Billiet, Jos Koldeweij and Christel Theunissen (Turnhout: Brepols, 2010), 57-59.

commissioned by Francis I such as the vault in the entrance hall in the Château de Chambord (Domenico da Cortona, 1519-1550). The north face of the louvered vault is decorated with pendant keys following French Renaissance taste. The French Mannerism architectural treaties echoed later on the common use of these structures in France (Philibert Delorme,

1551), considering as precedents the chapel in Saint Peter's church in Caen (Hector Sohier, 1528-1545) and, especially, for its louvered vault, the tomb of the cardinals of Amboise, in Rouen's cathedral (Roulland Le Roux and Pierre des Aubeaux, 1515-1525), sculptural work by Pierre des Aubeaux (Georges d'Amboise portrait, 1521) (Fig. 2)¹⁶.



Fig. 2. Roodscreen in King's College Chapel (1532-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge

Another building, the Bureau des Finances, formerly the Hôtel des Généraux de Finances in Rouen, attributed to Roulland Le Roux, is of key importance for the introduction into Normandy of decorative elements of Lombard origin with intricate balustered supports along its windows. This type of support, together with other contemporary ones, could have been inspirational models for the carver working the supports located in front of the Provost's stall in King's College Chapel. Many of these decorative elements arrived in Normandy from the Château de Gaillon, "chantier

¹⁶ Yves Bottineau-Fuch, "Georges I^{er} d'Amboise et la Renaissance en Normandie", in Yves Esquieu (comp.), *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France. 1470-1550*, Proceedings du colloque de Viviers, 20/23 September, 2011, (Aix-en-Provence: Publ. de l'Université de Provence, 2003), 89-104.

initiatique” for the Rouen artists, in Yves Bottineau-Fuchs’s opinion¹⁷. From this dismantled set are the stalls destined for the upper chapel in the château (currently scattered between the Basilica of Saint-Denis, the Louvre and Ecoeuven museums or New York), with pilasters decorated with *candelieri* work closely following Zoan Andrea’s engravings (c. 1505). The reliefs of this French set are framed between the balustered supports, overlapping the pilasters, which could have been used as simplified models for the ones in the upper stalls in King’s College.

The porch of the church in Ry (department of Seine-Maritime in Haute-Normandie), attributed to Etienne Leprévost (c. 1525), resembles on its ornamental carvings and in the toned of its balustered supports great similarities with the ones belonging to King’s College Chapel. Both include, for example, scrolled friezes with human busts conforming their axes. On the other hand, in the Netherlands, the screen in the choir of Westerkerk in Enkhuizen by Jan Terwen Aerst (1542) has ornamental carvings based on scrolls, grotesque work, human busts and fantastic creatures that have similarities with the English set, although the carvings in Enkuizen are of finer execution. In both cases, the decorative repertoire reveals a dependency of formal and iconographical prototypes developed by the fantastic Mannerism of Fontainebleau, which was widespread in Europe through the decisive intervention of Flemish¹⁸ and German engravers, such as Lucas van Leyden or Nikolaus Wilborn, of whose work there are several examples in the British Museum, dated between 1528 and 1536.

Some apparently insignificant details link the anonymous carver in the decorations from the set in Cambridge with the Italian Mannerist artists who worked in Fontainebleau. We refer for example to the detail in the “draperie” tied and hung from a nail used as a support for the medallion of Saint George in King’s. This same resource is used by Rosso Fiorentino for the hangings of the consoles that bear the initials of Francis I on the wooden plinth of his French gallery (1534-1536). From a sculptural point of view, the wide use of the initials of Henry VIII and Anne Boleyn in Cambridge is also linked to these models of French Mannerism.

Arantzazu Oricheta has pointed out the influence that the South-Western French sets had on the Spanish ones around León, especially in San Marcos monastery. She considers that the artists who worked on the latter (Juan de Juni, Guillén Doncel, Juan de Angés, Juan de Miao and Esteban Jamete) could have been trained in the workshop that carried out

¹⁷ Bottineau-Fuchs “Georges I^{er} d’Amboise”, 90.

¹⁸ André Chastel, *El grutesco* (Madrid: Akal, 2000), 19.

some of the most outstanding French sets such as those, mentioned earlier, in Auch or Saint Bertrand de Comminges¹⁹, the same ones we have linked to the set in King's College. We can therefore conclude that the connections that have been observed between the choir stalls in Cambridge and certain foreign artists who worked in Spain are due to a coincidence in the French works that inspired their creation. For this same reason it has been considered that a symbolic figure of the Passion located in the Victoria & Albert Museum in London could have been carried out by Arnao of Brussels. This piece is close to that master's output in churches in La Rioja such as Santa María La Redonda in Logroño²⁰, catalogued as a piece dated between 1550 and 1560. In our opinion, this could be a piece by a French or Flemish artist working in England since many of its elements are similar to the choir stalls in King's College Chapel (the facial expression, the hair, the decorative mask...) In the same museum there is another carved piece, a cover for a baptismal font, close to the style of the previous one and classified as of French origin, in particular from the Rouen area, dated around 1520-1550.

On the other hand, some scholars have pointed out that the small exempt sculptures on the desks in King's College Chapel present an expressive style close to Alonso Berruguete's work and that they could have been carved by one of that sculptor's followers²¹; although, as we have discussed earlier, some of them are similar to the sets in Saint Bertrand de Comminges, Auch or San Marcos in León.

The iconographical programme

Unlike French and Spanish models, the choir stalls in King's College Chapel present a limited series of narrative representations. The majority of the carvings correspond to a decorative repertoire quite distinct from fantastic French Mannerism, with an abundance of masks, *putti*, metamorphosed anthropomorphic decorations - harpy, winged figures...-, little busts and panoplies. Another important group of decorative elements

¹⁹ Arantzazu Oricheta García, *La sillería del coro del convento de San Marcos de León* (León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1997), 47-53.

²⁰ Marjorie Trusted, *Spanish sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Museum, 1996), record 62, 132-133. Cfr. Francisco Fernández Pardo, *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas* (Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada, 2005), 93.

²¹ E. La Orden Miracle, *Arte e Historia de España en Inglaterra*, 63.

are dedicated to praising the patron of the work, the monarch, making the college's support for the marriage of the new royal couple official: Henry VIII and Anne Boleyn (celebrated January 25, 1533). The initials, anagrams and royal mottos ("*Dieu et mon droit*", "*Sola salus servire Deo*" and "Henricus 8"), along with the heraldic and dynastic motifs of the Tudors (rose and portcullis), are repeated throughout the set. We believe that both the representations of Christ and Saint George also have to be read in a dynastic light linked to the legitimisation of King Henry VIII's political and religious power. Since 1534, by virtue of the Act of Supremacy, Henry held the title of "only supreme head in earth of the Church of England, called *Anglicana Ecclesia*" and that, as such, he was worthy of "all honours, dignities, pre-eminences, jurisdictions, privileges, authorities, immunities, profits, and commodities to the said dignity"²².

On the Western side of the rood screen two of the six lunettes that are distributed on either side of the entrance have the initials of the reigning couple. Reading from right to left (from the Gospel to the Epistle side), first we find the initials of the queen "RA" (Regina Anna) and, in the fourth section, on the other side of the entrance to the choir the initials of the king "HR" (Henricus Rex). Of the four remaining lunettes, three include the royal arms (held alternately by couples of lions, griffins, unicorns and hounds). The lunette in fifth place has a representation that, in our view, has not been read correctly. Traditionally it has been considered that it represented God Almighty witnessing the Fall of the Rebel Angels²³, even though none of the characters has wings or, more significantly, one of the main characters, the Archangel Saint Gabriel, does not appear in the scene. We believe for our part that it is a simplified representation of the Fall of the Giants, which was inspired by the famous engraving attributed to Girolamo Gaggiuoli, a disciple of the famous Roman engraver Marcantonio Raimondi. This same theme was used by Perino del Vaga at around the same time in the palazzo Fassolo in Genoa (1527-1533) (Fig. 3). Bearing in mind the tumultuous times England was living through, the integration of this theme into this design could be explained as a warning to those (noblemen) who might dare question royal authority (represented here as an avenging Jupiter) in both state (his marriage to Anne Boleyn) and religious affairs (Act of Supremacy).

²² Gerald Lewis Bray, *Documents of the English Reformation* (Cambridge: Library of Ecclesiastical History, 1994), 78 and following.

²³ "King's College", in *An Inventory of the Historical Monuments in the City of Cambridge* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1959), 98-136. <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=128395> accessed on February 12, 2014.



Fig. 3. *Relief of the Last Judgement? Or Jupiter and the Fall of the Giants?*, roodscreen in King's College Chapel (1532-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge / Perino del Vaga, *The Fall of the Giants*, Perino del Vaga, fresco, Palazzo Fassolo in Genoa (1527-1533), PD / *The Fall of the Giants*, attributed to Girolamo Fagioli & Marcantonio Raimondi school from Perino del Vaga (c. 1530-50), © Pinacoteca Nazionale, Bologna

Taking this new approach into consideration, the medallions with the carved heads of two figures located in the top corners of the entrance doors could also be read from this same point of view. They show a female figure (on the left) and a male one (on the right), in correspondence, subsequently, with the areas where the initials of the royal couple are to be seen. The male figure is wearing military gear *all'Antica* and there is a half-naked female figure holding a sword carved next to it located on the spandrel that could be a representation of Justice. On the other side, there is a female figure next to a metamorphosed animal with a horse's body. These characters could be identified with Paris and Helen, reproducing the same couple present in Henry VIII's desk kept in the Victoria & Albert Museum in London. This piece was carried out in 1525 by Lucas Hornebolte (c. 1490-1544) and both characters are accompanied by inscriptions (PARIS OF TRO[IA] / HELEIN OF GRECE). However, we cannot dismiss the possibility that they might be Hector and Helen.

There are coin repertoires predating the erection of the choir stalls in Cambridge (1533-36), such as the ones by Andrea Fulvio (Rome, 1517)²⁴ and Johannes Huttich (Strasbourg, 1525)²⁵, which were widespread. We find formal similarities to those analysed in this paper in both of them. Furthermore, in a medal compendium some time later by Guglielmo Rovillio - Guillaume Rouillé or Rouville - (Lyon, 1553)²⁶, the author includes the couple formed by Ianneus and Alexandra (Salome), Jewish judges. We must also bear in mind that Huttich's compendium was published in Northern France, Strasbourg (department of Bas-Rhin), so it could have been popular in England. We believe that the typology of the male's garments is close to those on the medallion in Cambridge (Fig. 4).



Fig. 4. *Writing box of Henry VIII*, Lucas Hornebolte (1525) © V&A Museum / *Hector*, façade of the hospital of San Marcos, León, © Polo / *Alexander Jannaeus, King and Judge of the Jews*, Guillaume Rouillé: *Promptuarii Iconum Insigniorum / Alexander Jannaeus? with Justice*, medallion in the entrance's arch (West), in the roodscreen in King's College Chapel, Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge

The Provost's and Vice-Provost's stalls are located inside the choir flanking the main entrance. They are different from the rest of the stalls both in width and because they are closed, at the same level as the cresting, by a type of pavilion with the royal arms. This could mean that these stalls were reserved for the royal couple on their visits to the college

²⁴ Andrea Fulvius, *Illustrium Imagines* (Rome, 1517). Cf. John Cunnally, *Images of the Illustrious: The Numismatic Presence in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

²⁵ Joannes Huttichius, *Imperatorum romanorum libellus...* (Strasbourg: ed. Wolfgang Köpfel, 1525).

²⁶ *Prima parte del Prontuario de le medaglie de piu illustri e fulgenti huomini e donne, dal principio del mondo insino al presente tempo, con le lor vite in compendio raccolte* (Lyon: Guglielmo Rovillio, 1553).

and that the academic authorities sat there by delegation from the King and Queen. Of the two stalls only the Provost's has carvings on its backrest. In the centre of the rectangle there is a scene with Saint George and the dragon inside a medallion which, illusively, is hung from a nail. Leaning on the curve of the medallion are represented, in confronted foreshortened, the figures of Mercury holding the caduceus and Pluto (or Hercules) accompanied by Cerberus. Both characters resemble Italian Mannerist compositions such as the ones carried out in a preparatory sketch by Primaticcio (Condé Museum in Chantilly, 1552-56), for the Fontainebleau grand ballroom.

There is greater difficulty in identifying the sleeping character in the lower section. If we compare the muscles and garments in this figure to the other two mythological characters we could conclude that it is a female figure accompanied by two children or *putti* (a third is being devoured by a lion in the background). Following the mythological theme of the top section, this could be Venus (goddess of love, beauty and fertility), although there is a greater chance because of the way she is dressed and her modest attitude that she could be Juno, goddess of conjugal love, maternity and matrimony, an appropriate theme for the historical moment in which the construction of the set was carried out. The feline devouring the child in the background could refer to the Lion of Cithaeron, which, having devastated the kingdom of Amphitryon, was slain by Hercules in the first of his labours; it can therefore be taken as representing evil (Fig. 5). The console (with no inscription) to the right of the female figure could indicate the possibility that the sculptor had used an engraving for inspiration, as was frequently done. Renowned engravers such as Dürer, Altdolfer, Hans Sebald Beham, etc., had often included such consoles to accommodate their signature, initials or anagram. The top figure on the backrest on the Provost's stall has been linked to Christ (or God Almighty) giving His blessing, although according to the mythological proposal of the rest of the set, it could represent Jupiter.

On either side of the Provost's and Vice-Provost's stalls there are two figures, one male and one female, which perhaps represent a prophet and a Sibyl. Beside them, in the balustered supports there are much deteriorated seated figures that could not be identified. In front of the Provost's and Vice-Provost's desks child figures have been added, flanked by animals holding shields with the royal initials. We again find some resemblances between the child figures and some of those decorating the choir stalls in San Marcos in León, carved at about the same time, although there are contemporary examples in French stalls like the one in Auch.



Fig. 5. *Saint George and the Dragon. Venus or Juno? and the Lion of Cithaeron*, Provost's stall backrest in King's College Chapel (ca. 1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge

The carvings are completed by six figures, located on either side of the choir stalls, north and south. Two of them are female, one holding a Corinthian capital (Fortitude?) and the other a sword (Justice?); a male figure carrying a child by its feet, which, following the narrative, could be accompanied by another female figure, a reference to the Judgement of Solomon. The two remaining figures, male and female, are holding shields.

In the spandrels of the interior entrance arch, and on the outside, there are two medallions with busts. The one on the right is easily identified as Mercury, from the caduceus and helmet. The character on the left is wearing a Roman military uniform and holding a sceptre, which could mean that he is a Roman emperor. He could be Constantine I (Constantine the Great), who, as narrated in Andrea Fulvio's treatise (1517), was the

son of Constantius and Helena; his birthplace was wrongly thought to be Brittany (*Britaniisnatus*)²⁷, whereas he was actually from Bithynia (Anatolia). This historical error (which might have misled the designer of Cambridge's iconographical programme), the inclusion of this Roman emperor, would be justified by Henry VIII's role as protector of Christianity and head of the new Anglican Church.



Fig. 6. *Collatinus or Sextus Tarquinius?* / *Death of Lucretia*, misericord in the Provost's chair in King's College Chapel, (ca. 1533-1536), Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge / *Suicidal woman?*, early 16th century (lost), Saint Sulpice, Maurs © E. C. Block-MI / *Medallion of Lucretia*, Esteban Jamete? (ca. 1535), Palace of the Cobos, Valladolid © Javier Pérez Gil

The misericords complete the iconographical mythological series. The Provost's stall is completed by two medallions with the representation of the Death of Lucretia and a male figure (her husband Collatinus or more probably, her rapist, Sextus Tarquinius). The lesson behind this story told by Titus Livius has to do with good governance and, more precisely, with the dangers of despotic rule and the ruler's duty to impose justice and protect the rights of honest citizens. Additionally, there is a reference to conjugal fidelity and the value of family honour. Lucretia's death was a recurrent theme amongst Flemish and German painters at the beginning of

²⁷ Fulvius, *Illustrium Imagines*.

the sixteenth century. We find the same story in France, in the choir stalls in the church of Saint Sulpice in Maurs which was classified by E. C. Block as a suicidal woman²⁸. A contemporary medallion, also attributed to a French or Flemish artist (Etienne Jamet, Paolo of Elberemberg or Paulo of Alverbech?), with the same character appears in the courtyard of the palace of the Cobos in Valladolid (Fig. 6)²⁹.

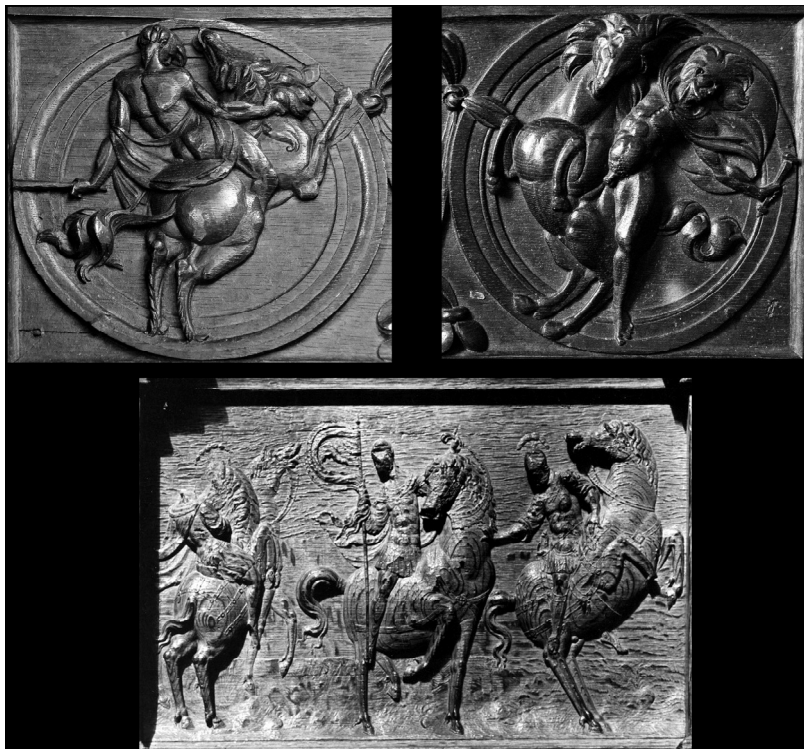


Fig. 7. *Castor and Pollux?*, misericord from the Vice-Provost's stall in King's College Chapel, Cambridge, © with the permission of the Provost and Scholars of King's College, Cambridge / Choir stalls carving, (ca. 1548-51), Dordrecht (Holland) Grote Kerk or Onze Lieve Vrouwekerk (Church of Our Lady), Dordrecht (Holland), © Duinen

²⁸ Elaine C. Block, *Corpus of medieval Misericord: XIII-XVI century* (Turnhout: Brepols, 2003), 33 and 256.

²⁹ André Turcat, *Etienne Jamet, alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition* (Paris: Picard, 1994), 17-18.

The misericord carved on the Vice-Provost's stall has two naked characters riding horses and holding staffs or torches, representing generals. They could be representations of the *Dioskouri* (Castor and Pollux), Greek twins, sons of Zeus and Leda, honoured in Rome, who were adopted as patrons of the order of the *equites* and had their own temple in the forum (Fig. 7). The fact that they are included in the Vice-Provost's stall (probably destined for Anne Boleyn when the couple presided over a celebration in King's College Chapel) could be related to their role as Helen of Troy's liberators from the kingdom of Theseus. From an artistic point of view, the resemblance between these two compositions and the representations in the choir stalls in the church in Dordrecht is striking. These stalls, dated a few years later (c. 1548-1551), could mean the use of common iconographical sources (Lucca Penni, Fantuzzi, J. Mignon...). Another misericord has two carved female figures that could be interpreted as two Sibyls; the Persian, with the snakes and the European Sibyl holding the sword. The rest of the misericords that decorate the lower choir have plant motifs or masks, children's faces, lions or dolphins.

We conclude our analysis by affirming our belief that the choir stalls in King's College Chapel in Cambridge are highly unlikely to have been executed by a Spanish-influenced artist such as Felipe Bigarny. The theory that includes the intervention of a disciple of Berruguete may also be discarded. The stylistic and iconographic elements allow us to propose the workmanship of French (more precisely Norman) or Flemish artists who were following the precepts of Italians (mainly Rosso Fiorentino) working in Fontainebleau for Francis I. These artists were probably also in contact with those designing and carrying out the choir stalls in southeast France (Saint Bertrand de Comminges, Auch...) Precisely for this reason some Spanish sculpture carried out by French or Flemish artists (Juan de Juni, Guillén Doncel, Juan de Angés, Esteban Jamete...) has formal and iconographical elements that are close to those analysed in Cambridge.

LA SILLERÍA CORAL DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO EN ALMAGRO

M^a CRISTINA LÓPEZ LÓPEZ

El clavero de la Orden de Calatrava y presidente del Real Consejo de las Órdenes Militares, Fernando Fernández de Córdova y Mendoza, fue un personaje notable en tierras manchegas. Era hijo del conde de Cabra, Don Diego, y de la hija del Duque del Infantado, Doña María. Por tradición familiar, y por su formación humanística, tenía un claro sentido de mecenazgo, hecho que será fiel reflejo en sus fundaciones, pues fue su deseo alcanzar la fama y gloria tras su fallecimiento.

Fernando Fernández de Córdova creyó necesaria la predicación de la fe cristiana en esta zona de La Mancha, hasta el momento inexistente, manifestando que aquellas villas y lugares no tenían monasterio alguno de frailes que les predicase el Evangelio y adoctrinase en la Santa Fe Católica. Comenzó por la fundación del convento de Santo Domingo en Almagro, cabeza de la Orden de Calatrava durante varios siglos.

El clavero en 1534 decidió invertir su inmensa fortuna en la creación y mantenimiento del gran convento de frailes predicadores y que más tarde, también convirtiese en Universidad de Nuestra Señora del Rosario.

Su ubicación se encontraba a extramuros del antiguo recinto amurallado, en la actual Ronda de Santo Domingo, en el cruce de caminos que desde la capital calatrava se dirigían a Ciudad Real y a Toledo. Se inicia la construcción de la iglesia y convento almagraño hacia 1535. Las obras iban a buen ritmo y debían estar bastante avanzadas, pues la entrada de frailes dominicos se hizo efectiva en 1539. El conjunto fue finalizado en 1550, año de la muerte de D. Fernando, quien había dejado estipulado en su testamento, redactado un año antes, la fundación en dicho monasterio de un Colegio-Universidad como centro de formación, obteniendo en 1553 mediante bula papal los estatutos para regirla.

La fundación de dicha Universidad se razona como uno de los testimonios más evidentes del panorama cultural por el que atraviesa

Castilla durante el siglo XVI¹. Su establecimiento en la capital del Campo de Calatrava no es casual, y responde a un sentimiento similar al que motivó la creación de otros centros universitarios como el de Alcalá de Henares, Osuna o el frustrado de Villaescusa de Haro, sin olvidar la creación en 1552 de un colegio universitario calatravo en Salamanca por el Emperador Carlos V.

La fábrica de la iglesia del monasterio, se desarrolla en planta de cruz latina, de una sola nave, con capillas dispuestas lateralmente, crucero y ábside pentagonal, reforzados ambos mediante estribos al exterior, a la vez que el paramento del cuerpo central se apoya en las capillas. Distintas dependencias son las adicionadas posteriormente y la torre.

Su interior se encuentra cubierto por bóvedas de crucería en ábside y crucero, mientras que para el resto de la nave, se talló un magnífico artesonado², expuesto actualmente en Monterrey (México). Sobre la decoración escultórica del exterior, tan solo se conserva en el ábside, la representación de los emblemas heráldicos de la familia del clavero. Dispuestos en sendos tondos, la heráldica de los Mendoza y los Cabra, la cruz de la Orden de Calatrava, todos ellos adornados con laureas y guirnaldas; en el nivel superior, y de dimensiones superiores, el escudo de Carlos V, el águila bicéfala rodeada por el collar del Toisón de Oro y las columnas de Hércules a sus lados. Emblemas que aparecen sucesivamente en las cresterías de la sillería coral de Santo Domingo, objeto del estudio.

El convento y su iglesia fueron dotados de gran cantidad de obras artísticas, entre las que se encontraban el sepulcro del fundador, fabricado en alabastro blanco, y la imagen³ de Nuestra Señora del Rosario, ambas obras custodiadas por el Museo Arqueológico Nacional; el magnífico retablo⁴, cuyas tablas realizadas por Juan Correa de Vivar, se encuentran en la iglesia parroquial de Calzada de Calatrava; el exuberante artesonado de tradición mudéjar, desmontado y vendido, actualmente en Monterrey (México); y un gran número de obras pictóricas y de orfebrería. A día de

¹ Ms. *Documentos de la fundación y estatutos del colegio de nuestra señora del Rosario de Almagro*. 1552-1597 (copia de 1795).

² Rafael Ramírez de Arellano, *Paseo artístico por el Campo de Calatrava: estudio de las tres principales residencias de la Orden o sea Calatrava la Vieja, Calatrava la Nueva y Almagro* (Ciudad Real: Imprenta del Hospicio Provincial, 1894), 46.

³ M^a Cristina López López, “Primeras manifestaciones del culto mariano conservadas en la Provincia de Ciudad Real”, *Cuadernos de Estudios Manchegos* 38 (2013): 223-238.

⁴ Enrique Herrera Maldonado, “Juan Correa de Vivar autor del retablo mayor del monasterio de Santo Domingo de Almagro”, *Cuadernos de estudios manchegos* 17 (1987): 331-337.

hoy, únicamente se conserva la iglesia del convento y alguna dependencia de la Universidad.

De tal magnitud fue el proyecto, que el clavero calatravo, elige para la realización de las obras, artistas de la talla de Francisco de Luna, Alonso de Covarrubias, Nicolás de Vergara, Gregorio Pardo, Juan de Tovar, Juan Bautista Vázquez el Viejo o Juan Correa de Vivar entre otros, de los que conoció algunas de sus obras en sus viajes. Se documenta la presencia de Francisco de Luna en 1535 en Almagro, con el fin de llevar a cabo las obras de la magna fundación del clavero calatravo.

Es muy probable que Don Fernando Fernández de Córdoba quisiera pugnar en su fundación la magnificencia del proyecto del Monasterio de Uclés, sede prioral de las Órdenes de Santiago, cuyas obras comenzaron en 1530. Contrató al maestro de cantería Francisco de Luna, vinculado a la Orden de Santiago y cuya fama era en aquellos años reconocida debido a sus trabajos en el Monasterio de Uclés.

En el siglo XIX, la provincia de Ciudad Real jugó un papel muy importante en la desamortización eclesiástica. La provincia contaba con cincuenta y cuatro conventos, y los años de 1836 a 1854, resultaron ser un periodo en el que se les requisaron sus bienes artísticos, los cuales ascendieron a 16.118 libros, 750 pinturas y 45 esculturas que quedaron en posesión de comisionados locales⁵. Ante las pérdidas de bibliotecas, archivos y bienes artísticos, hubo casos excepcionales que se perdieron de forma irreparable.

Tras la expulsión de los religiosos, muchos de estos conventos, cerrados y sin dedicación alguna, fueron deteriorándose progresivamente. Una excepción fue el convento de Santo Domingo de Ocaña, no enajenado dado que formaba misioneros que, entre otras cosas podían reforzar la influencia de España en sus posesiones de Ultramar⁶.

Fue en 1835 cuando se produjo la clausura de la Universidad almagraña y la expulsión de los dominicos, dos años más tarde, una vez vendido el convento de Santo Domingo de Almagro, convirtiéndose el templo en almazara de aceite y posteriormente, hasta hace muy pocos años, en carpintería. En 1837, el nuevo dueño del monasterio enajenó la sillería coral a los monjes dominicos de Ocaña⁷, en Toledo, lo que provocó

⁵ Angel Ramón del Valle Calzado, *Desamortización eclesiástica en la provincia de Ciudad Real, 1836-1854* (Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1995), 97-98.

⁶ Antonio Herrera Casado, *Monasterios y conventos de Castilla La Mancha* (Guadalajara: Ediciones Aache, 2005), 266.

⁷ Miguel Díaz Ballesteros y Benito de Láziz y García Suelto, *Historia de la villa de Ocaña y pueblos convecinos* (Ocaña, 1877), 283.

la protesta del ayuntamiento almagreño que fue rechazada por ser un derecho incuestionable del comprador del convento⁸. Según documentación, consta que en 1866 el rector de la orden del convento de Santo Domingo de Ocaña, el P. Fray Antonio Viñolas, compró la sillería a Doña Isabel Aparicio, pagando por él 11.000 reales.

El convento dominico de Ocaña comienza su construcción en 1537. Su primer título fue de Nuestra Señora del Rosario, hasta 1544, cuando tras sufrir un incendio, se renovó y pasó a denominarse Convento de Santo Domingo, concluyendo las obras en 1605. El templo, de amplias proporciones, 40 metros de largo por 21 metros de ancho en el crucero y 19 metros en la cúpula, fue pintado entre 1888 y 1891 por fray Luis Santiago, discípulo de Luis de Madrazo. La fábrica de la iglesia se conforma mediante una planta basilical de tres naves con ábside poligonal y seis capillas cerradas con magníficas rejerías. El coro alto se sitúa a los pies de la iglesia, a éste se accede por la escalera que comunica el ábside con la sacristía, y también a través del piso superior del claustro, desde las celdas de los frailes. En él se dispone la magnífica sillería.

Cuando expulsan a los dominicos el 21 de julio de 1936, los invasores del convento profanaron algunos de los sepulcros de la iglesia, derribaron altares e imágenes, destrozaron el órgano y desclavaron la sillería coral, que años después se encontró en Valencia, camino de Rusia⁹. Se quemaron cuadros y libros, siendo otros encontrados años más tarde en Aranjuez, reutilizando el convento como fortaleza conquistada hasta la liberación del Alcázar de Toledo, fecha en la que el Gobierno provincial se trasladó a Ocaña y el convento de Santo Domingo se utilizó como Cuartel de Asalto¹⁰. El convento de Ocaña fue desalojado en 1936, y solo pasada la Guerra Civil, en 1948, se reabrió como seminario.

La sillería coral procedente del convento de Santo Domingo de Almagro en Ciudad Real, situada en el coro alto de la iglesia del convento de Santo Domingo de Ocaña en Toledo, se encuentra adaptada perfectamente al marco arquitectónico en el que se sitúa y está cerrada por los altos muros en sus tres lados, ornamentados por las citadas pinturas de fray Luis

⁸ Clementina Díez de Baldeón, *Almagro. Arquitectura y sociedad* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1993), 91-93.

⁹ Tomás Malonyay y Francisco García Martín, “La gestión del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo”, en *La Guerra Civil en Castilla La Mancha, 70 años después*, coord. Francisco Alía Miranda et. al. (Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2008), 979-1004.

¹⁰ José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), 32-33.

Santiago. Sobre la silla prioral y el templete que la preserva, se sitúa un gran ventanal oculto por un grueso cortinaje.

La fecha documentada de finalización de la obra fue el año de 1573, y fue tallada en madera de nogal. Se dispone en forma de U, mediante dos niveles o cuerpos de estalos, sumando un total de 68 sitaliales diferentes. Tal y como podemos observar en otros ejemplos de sillerías, y su uso generalizado, se muestra la distribución racional del espacio en base a una organización jerárquica de la comunidad, según la cual, el prior y el abad ocupaban los estalos principales, mientras que los más destacados se situaban en los costados de la sillería, cerca del altar mayor, siendo el resto destinado a los monjes.

Los sitaliales que componen la sillería y sus hermosas tallas dispuestas bajo veneras, siguen unas trazas y un proyecto unificado, pues son muchos los elementos figurativos y ornamentales los que se disponen en ésta. Su disposición geométrica se estructura en tres tramos; dichos espacios destacan por el nexo de unión en las esquinas superiores, tanto en el lado de la Epístola como del Evangelio, donde se ubican dos tallas de bulto redondo que representan a San Pedro y San Pablo respectivamente.

Siguiendo un orden ascendente, y comenzando por el nivel inferior, cada estalo está formado por unos laterales lisos. Estos laterales, junto al respaldar, sustentan los asientos bajo los cuales se encuentran las maravillosas misericordias, caracterizadas por la diversidad de rostros humanos y personajes. Algunos con semblantes afables y gestos dulcificados, con gran variedad de coronas, tocados y turbantes, otras, mostrando en su cabello rizado, el uso de la técnica del trépano. En contraposición, y acorde con el “mal” que se suele representar en éstas, otras misericordias muestran máscaras, imágenes de aspecto maléfico, rostros demoníacos envejecidos con ceño fruncido y orejas puntiagudas, cuernos, colmillos y barbas, que recuerdan a las imágenes de ídolos y figuras antropomorfas con fauces de animal de tradición precolombina.

En ambos niveles se observan los mascarones¹¹ con formato triangular, influenciados por la tradición grecorromana, las cuales, serán una constante durante el Renacimiento, pues a través de estos elementos se expresa la simbiosis del mundo real y espiritual¹².

¹¹ Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979), 196.

¹² Arantzazu Oricheta García, “La sillería coral del monasterio leonés de Santa María de Carrizo”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial* 37, 104 (1998): 83-102.

Sobre el asiento se desarrollan los respaldos formados por amplias tablas rectangulares de una sola pieza, separadas entre sí mediante gruesas pilastras estriadas. En dichos paños, se esculpen personajes y escenas bíblicas, cuyos relieves se adaptan al marco que encabeza el sitial. En ellos se representan personajes del Antiguo Testamento, patriarcas, reyes, profetas, apóstoles, mártires, ermitaños y vírgenes.

En ambos laterales de la sillería, sucede la apertura en el octavo sitial, en ambos casos resuelto con la misma traza, y uno frente al otro, se sitúan tres peldaños para acceder al nivel superior. El cuarto sitial, también en ambos laterales, resulta ser de mayor anchura que el resto tanto en el piso inferior como el superior, lo que implica un cambio en la composición de la escena tallada en los respaldos, siempre adecuándose a la ley del marco. Se ofrece de esta forma, una descripción más detallada sobre la historia del personaje, a la vez que ocupa el espacio vacío que sucede a su alrededor, tal y como se aprecia en la escena que representa a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley (Fig. 1), o en contraposición, el caso de la escena de Judith, la heroína bíblica, portando en su mano izquierda una bandeja con la cabeza de Holofernes.



Fig. 1. Moisés recibiendo las tablas de la ley. © Cristina López López.

Cada uno de los diferentes sitiales, se separan por los apoyabrazos, los cuales, destacan por ser unos elementos muy relevantes y ricos desde el punto de vista iconográfico y ornamental. En ellos, la profusión de rostros masculinos y femeninos, se entremezclan con diferentes motivos vegetales y volutas, creando tocados y otros adornos que enmarcan los rostros. A su vez, enriquecen la ornamentación del apoyabrazos aportándole un dinamismo alcanzado por los elementos vegetales simulando largos cabellos, plumajes, y barbas, de la misma manera que encontramos en los apoyabrazos de las esquinas, los personajes masculinos enfrentados a personajes femeninos cuyo rostro se protege con tocado (Fig. 2).



Fig. 2. Apoyabrazos. © Cristina López López.

Se conforma un arco entre el apoyabrazos y la voluta que sirve de apoyo manos, la cual, es sustentada a su vez por querubines. Éstos elementos, en infinidad de posiciones con cierta manera, recordando esquemas miguelangelescos, y con gran variedad de instrumentos musicales, portando una hoja de palma o paños, sustentan con su cabeza dichas volutas (Fig. 3). Como elemento significativo, la silla prioral se flanquea mediante un doble apoyabrazos, donde se desarrolla una talla con rostro de león, pelaje simulado por elementos vegetales y garras de león.

En el nivel superior, el esquema formal de los sitaliales se dispone de igual manera que en el nivel inferior. Sobre unas tablas lisas, conocido como el respaldar, se disponen los magníficos relieves de gran expresividad que representan escenas de santos en el lado de la Epístola, y de santas en el lado del Evangelio.



Fig. 3. Angelote con pandereta. © Cristina López López.

Todos los personajes se acompañan con sus respectivos atributos iconográficos, comenzando con el primer sitial ocupado por el relieve que representa el clavero Fernando Fernández de Córdoba, que sin ser santo, se presenta arrodillado en su reclinatorio, con el libro de rezos sobre éste, la mirada fija en el cielo y las manos unidas en actitud orante, la cruz de Calatrava labrada en su túnica y la espada bajo la misma (Fig. 4).

Otros de los relieves a destacar por su magnífica talla, es el que representa a San Sebastián, el cual aparece amarrado a un tronco y una flecha en el costado. Es un relieve con un profundo estudio del cuerpo humano, sutil en su traza y de gran expresividad (Fig. 5). Frente a los santos, en el lado del Evangelio, se disponen los relieves de las santas, entre las cuales, el relieve que representa a Santa María Egipcíaca, donde se puede observar un rostro de mujer, con el rosario entre sus manos y su

cabello cubriendo su cuerpo, destacando cierta masculinidad de la talla de brazos y piernas.



Fig. 4. El clavero. © Cristina López López.



Fig. 5. San Sebastián. © Cristina López López.

Santa Marta, pisando el dragón, evangelizadora de la Provenza, aparece representada como la versión femenina de San Jorge, o la representación de Santa Catalina de Alejandría, con parte de la rueda del molino con la que fue martirizada y con la espada. Catalina de Siena, como terciaria dominica también es representada con la corona de espinas sobre su cabeza en actitud de bendecir con la cruz en su mano derecha.

El cuarto sitial, de igual manera como se ha señalado en el nivel inferior, es de mayor anchura, por lo que en su respaldo se representan escenas con varios personajes. Ejemplo de ello es el respaldar en este mismo lado del Evangelio, donde aparecen representadas Santa Justa y Santa Rufina, portando entre ambas la Giralda sevillana (Fig.6). Se ha de señalar que esta maqueta ya muestra la reforma finalizada llevada a cabo durante el siglo XVI, por lo que el autor de la obra, había visualizado el resultado final, bien in situ, o bien, a través de dibujos. Además de la maqueta sevillana, son varios los detalles arquitectónicos que aparecen en el conjunto, pues otro de los ejemplos, es la torre en la que fue encerrada Santa Bárbara y con la que aparece representada.

El conjunto formado por las diferentes tablas, muestra hermosas tallas de santos y santas bajo veneras caracterizados por una marcada verticalidad

acentuándose por las veneras que las coronan. A ello se suman, los alargados personajes y la conseguida representación de la caída de los pliegues en las vestiduras y túnicas, acompañada de una delicada ornamentación de infinidad de motivos vegetales.

Entre las esquinas, donde se ha apuntado en líneas anteriores, la ubicación de dos tallas que representan a San Pedro y San Pablo, y el sitial central, se disponen seis sitaliales a ambos lados, los cuales flanquean la silla prioral, como elemento distribuidor del espacio. Sobre ésta, se dispone como respaldar la tabla central dedicada a la Virgen del Rosario.



Fig. 6. Santa Justa y Santa Rufina. © Cristina López López.

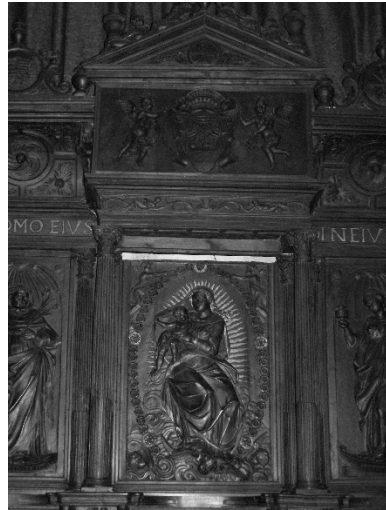


Fig. 7. Silla prioral. © Cristina López López.

La tabla central dedicada a la Virgen del Rosario, contiene dos angelotes, que a modo de enjutas, portan las cuentas en forma de rosa que rodean a la Virgen (Fig. 7). En el interior de este halo, se sitúa la Virgen, cubierta con túnica y manto, agarrado éste por el Niño, y el cabello al viento. Con rostro afable pero serio, sustenta con ambas manos a su hijo, dispuesto sobre la cadera derecha, mostrando en esta posición, la magnificencia de la talla y voluptuosidad del manto. Descalza, pisa sobre unas nubes y la luna, entre ellas, tres rostros de querubines alados.

El relieve se encuentra salvaguardado bajo un templete clásico, apoyado éste sobre columnas corintias y rematado por un amplio entablamento, donde dos angelotes sustentan el emblema heráldico del

fundador. En el centro del tímpano, se reitera la aparición de la cruz de la Orden Calatrava rodeada de elementos vegetales. A la derecha de la tabla de la Virgen, se encuentra el relieve que representa a Santo Domingo y a su izquierda, comenzando la serie de personajes femeninos, Santa María Magdalena.

Los guardapolvos en el nivel superior, se apoyan sobre pilastras estriadas que separan cada uno de los sitiales. En su concavidad se detalla una rica profusión de elementos decorativos donde se intercalan rosetas, piñas, angelotes, sirenas, ménsulas y medallones. La crestería que remata el conjunto está coronada por sencillos jarrones y motivos geométricos compuestos por tondos flanqueados por jarrones y volutas. Dichos tondos portan diferentes emblemas heráldicos de dominicos, como puede ser el perro en defensa de las almas, o el lirio y la cruz, la estrella o el rosario como elemento originado por la aparición de la Virgen a Santo Domingo. Se reitera la cruz de la Orden de Calatrava y los emblemas heráldicos de la familia de los condes de Cabra, los Mendoza y los Luna.

Hasta la fecha no se ha hallado documentación alguna que haga referencia a autores de la obra. Es significativo que éste o éstos, conocían perfectamente la estética renacentista, su visión de la arquitectura de formas clásicas como telón de fondo a la escena principal. Habían estudiado la anatomía del ser humano, realizaron estudios del natural y observado las obras de los grandes artistas del momento, ya fuese en un posible viaje a Italia, o a través de dibujos y bocetos. Conocían la arquitectura sevillana tras la reforma llevada a cabo en el antiguo minarete y llevada a cabo por arquitectos como Diego Riaño o Hernán Ruiz¹³. Existe además un acercamiento o aproximación a la estética precolombina llegada a Sevilla en forma de ídolos y máscaras tras las incursiones al Nuevo Mundo.

¹³ Hernán Ruiz el Viejo y su nieto, también llamado Hernán Ruiz, trabajarán en las obras de la iglesia parroquial de San Juan Bautista y Santo Domingo de Silos de Chillón, en Ciudad Real, por lo que puede deducirse una cercanía a las novedades arquitectónicas erigidas en Sevilla durante el siglo XVI.

LA SILLERÍA DE CORO DE PADRES
DE LA CARTUJA DE SANTA MARÍA
DE LA DEFENSIÓN DE JEREZ DE LA FRONTERA,
UNA OBRA CLAVE DE LA ESCULTURA
MANIERISTA DEL SUR DEL ARZOBISPADO
HISPALENSE

DAVID CARAMAZANA MALIA
Y MANUEL ROMERO BEJARANO

Desde que en 1908 José Gestoso¹ publicase la autoría del coro de Padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa han sido pocos los autores que se han ocupado de este interesante mueble litúrgico, y desde luego ninguno de ellos en profundidad. Esteve Guerrero², Camón Aznar³ y Pomar y Mariscal⁴, hacen breves referencias a esta obra y lo que pretendía ser un estudio sobre la cartuja y la sillería de Julia López Campuzano⁵ apenas sí trata de manera superficial ambos.

Respecto a los escultores que la labraron, Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín, tampoco se han publicado grandes aportaciones. Mancheño y Olivares dio a conocer a comienzos del XX el contrato que Voisín firmó para realizar un retablo y la imagen de Nuestra Señora del

¹ José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII ambos inclusive* (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1908), tomo III, 117.

² Manuel Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte* (Jerez: Jerez Gráfico, 1952), 193.

³ José Camón Aznar, *La escultura y la rejería española del siglo XVI. Tomo XVIII de la colección Summa Artis* (Madrid: Espasa Calpe, 1961), 263.

⁴ Pablo J. Pomar Rodil y Miguel Ángel Mariscal Rodríguez, *Jerez. Guía artística y monumental* (Madrid: Sílex, 2004), 233 y ss.

⁵ Julia López Campuzano, *La iglesia y la sillería coral de la cartuja jerezana* (Jerez de la Frontera: Edición de la autora, 1997), 24 y ss.

Rosario para la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera⁶. Por este documento sabemos que el escultor era de “nación francés”. Además de una referencia documental de Gestoso⁷ y algún breve trabajo de Hipólito Sancho⁸, poco más se ha escrito sobre este escultor hasta fechas recientes, cuando Jácome y Antón⁹ han sacado a la luz un documento que constata que aún vivía en Jerez en 1586 y Romero Bejarano¹⁰ que lo sitúa trabajando en el retablo mayor del jerezano monasterio de Santo Domingo en 1562. En cuanto a Jerónimo de Valencia, además de otra referencia de Gestoso¹¹, su presencia en la bibliografía ha sido mayor debido a su participación en la ejecución de la sillería coral de la catedral de Badajoz¹². Por ellas sabemos que tuvo un hijo de su mismo nombre y que continuó trabajando en Extremadura hasta su muerte.

Las primeras referencias que conocemos sobre Jerónimo de Valencia lo sitúan en 1547 trabajando para el retablo mayor de la catedral de Sevilla, sin que sepamos con exactitud en qué consistió su labor. El 6 de septiembre de ese mismo año firma junto a Cristóbal Voisín un contrato con Bernardo Pérez, prior de la Cartuja de Santa María de la Defensión para

⁶ Miguel Mancheño y Olivares, *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera* (Arcos de la Frontera: Imprenta El Arcobricense, 1903), 517-521.

⁷ Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario*, tomo I, 205 y tomo III, 122.

⁸ Hipólito Sancho de Sopranis, “Del Viejo Xerez. Historia y Arte. Cristóbal Voisín maestro entallador”, *El Guadalete*, 17 de noviembre de 1932.

⁹ José Jácome Ruiz y Jesús Antón Portillo, “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez* 9 (2002): 101-137.

¹⁰ Manuel Romero Bejarano, “Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento”, en *Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte* (Palma de Mallorca, 2004), tomo I, 459-469.

¹¹ Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario*, tomo I, 205.

¹² José Ramón Mérida Alinari, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, Recurso virtual, Digitalización del manuscrito que se conserva en la biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 173-175. El catálogo fue redactado en 1911, aunque nunca llegó a publicarse. Antonio Rodríguez Moñino, “Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-43): 121-156. Francisco Tejada Vizuete, “Las artes plásticas. Retablos y esculturas”, en *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*, ed. Francisco Tejada Vizuete (Badajoz: Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007), 329-383; Carmelo Solís Rodríguez, “Escultura y pintura del s. XVI”, en *Historia de la Baja Extremadura*, dir. Manuel Terrón Albarrán (Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986), 573-679.

“hazer de talla un coro de syllas para la yglesia del dicho monesterio conforme a una silla que esta fecha en esta çibdad de sevilla que nosotros propios abemos fecho para muestra de las que abemos de hazer”.

La importancia del encargo queda clara por el precio en que se concierta cada sitial, diez mil maravedfes, una verdadera fortuna para la época, más

“una casa de morada donde nos los dichos maestros geronimo de valençia e christoval bausin e nuestras mugeres estemos syn nos llebar alquyler ny Renta”.

A cambio la cartuja les exigía exclusividad, pues en el contrato los maestros se obligaban a que

“durante el tienpo que durare la dicha obra de faser no tomaremos a cargo otra obra nynguna ny nos encargaremos de ella fasta aber acabado de faser todo”.

La solvencia de los maestros queda patente en el contrato, pues actúan como fiadores del mismo

“martyn de gainça maestro mayor de canteria en la santa yglesia de esta çibdad de sevilla e alonso Ruys maestro de carpinteria de la dicha santa yglesia”.

Que dos artífices tan importantes del momento avalen el trabajo de los dos entalladores indica que eran conocedores de su profesionalidad. Por desgracia no tenemos noticia de obras ejecutadas por Valencia y Voisín con anterioridad a 1547, por lo que de momento quedarán en la incógnita los trabajos que les confirieron ese prestigio.

El contrato es un tanto parco en condiciones técnicas. No se dice el número exacto de siales, ni siquiera las dimensiones exactas de cada uno de ellos, pues se especifica, con respecto a la muestra

“sy en las dichas syllas quysierdes vos los dichos bernardo perez prior e don fray pedro pacheco y el dicho conbento de la cartuxa alçar o abaxar o ensanchar o ensangostar (SIC.) asy toda la sylla o alguna cosa de particular syn añadir obra que nosotros los dichos maestros seamos obligados e nos obligamos a las fazer a contento de vos”.

En lo tocante a los aspectos formales la única referencia es la obligación por parte de los maestros de

“hazer en las delanteras de las dichas formas en cada una de ellas un serafin e una flor o lo que vos el dicho señor prior o procurador o convento nos pidierdes que fagamos con sus molduras a la Redonda atezonadas”¹³.

Los maestros respetaron el compromiso de no trabajar en otras obras mientras no se concluyese la sillería, y de hecho firmaron otro contrato con el cenobio en 1550 obligándose a hacer dos retablos, un facistol, dos puertas y ciertas mejoras en el coro, como por ejemplo

“encima de la puerta del coro de los monjes del dicho monesterio entre las syllas de los dos coros una salutaçion de nuestra señora que a de ser la figura de nuestra señora y del angel e una jarra de açucenas en medio e todo de media talla y encima de dichas salutaçion an de facer un alquitrabe e friso e una cornija de la obra de talla de las syllas de dicho coro de los monjes que trabe con las dichas syllas todo de talla entera conforme a las dichas syllas y encima su coronaçion conforme a la syllas y en medio un dios padre y encima del dios padre su remate”. Además tenían que hacer “la sylla e cathedra del sacerdote en el coro de los monjes que tenga su pedestal de talla del Romano y encima sus alcotores y a la parte de delante de los alcotores por ençima de los mismos alcotores an de facer unos balaustres labrados de talla mejores e mas gruesos que los de las syllas y a la parte del Respaldo a de llevar sus pilares cuadrados y delante de los pilares cuadrados medios balaustres conforme a los de la parte de delante los cuales balaustres resciban una boveda de lo Romano trasçada como a los dichos maestros les paresçiere e ençima de la dicha boveda por todos tres lados de la banda de afuera coRa su alquitrabe e friso e cornija y ençima su coronaçion y encima de los balaustres en lugar de candelero an de facer unos angeles o niños e por detras de la coronaçion an de facer una linterna q suba alta a manera de açençario con sus arbotantes y encima su Remate y en el respaldo de la dicha sylla an de facer una figura de la ResuReçion tan grande quanto Requiera el tablero con dos ombres armados y un sepulcro”¹⁴.

La exclusividad laboral con la cartuja no fue óbice para que Valencia y Voisín se dedicasen a otro tipo de actividad económica durante la realización de la sillería. Jerónimo de Valencia vendió madera para el

¹³ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. 1547. Oficio XIX. García de León. Tomo III, fol. 3439. 6 de septiembre. Citado por Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario*, tomo III, 117.

¹⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (a partir de ahora APNJF). 1550. Oficio XVIII. Simón García Copín. Fol. 202 y ss. Transcrito por Sancho de Sopranis, “Del Viejo Xerez.” y publicado sin decir su fuente por López Campuzano, *La iglesia y la sillería coral*, 119 y ss.

retablo mayor de la catedral de Sevilla¹⁵ y Cristóbal Voisín formó una compañía con el escultor Pedro de Ocampo y el mercader Hernán Vázquez, para exportar productos a Puerto de Dios, en la actualidad Portobelo, en Panamá¹⁶.

De hecho no hay constancia de que ambos firmasen ningún contrato para hacer obra escultórica hasta 1552, cuando los trabajos en la cartuja habían de estar concluidos. El 27 de julio del citado año se obligaron a construir

“al monesterio prior y frayles e convento de nuestra señora del Rosario de la orden de san geronymo que es fuera e çerca de la villa de bornos e a vos el Reverendo padre fray lorenço de casas prior del dicho monesterio en su nonbre todas las syllas que cupieren en el coro del dicho monesterio que se entienden altas y baxas”¹⁷.

A partir de aquí las carreras de Valencia y Voisín se separaron. Cristóbal Voisín permaneció trabajando en Jerez de la Frontera, ciudad en la que posiblemente muriese después de 1586¹⁸. Jerónimo de Valencia marchó en 1555 a Badajoz para realizar la sillería coral de su catedral. Pese a que mantuvo frecuentes contactos con Jerez, ciudad en la que continuó viviendo su hijo Jerónimo de Valencia, quien también se dedicó a la escultura¹⁹, no tenemos noticias de que Valencia padre regresase nunca a Andalucía, estando documentado por última vez en 1571 contratando la obra de dos andas para la Garrovilla²⁰, localidad de la actual provincia de Badajoz.

Análisis estilístico de la sillería

En la actualidad la sillería coral de la cartuja de Jerez (Fig. 1) está formada por 44 sitaliales que se conservan en la iglesia del cenobio, más otro hoy expuesto en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

¹⁵ APNJF. 1548. Oficio XII. Martín de la Cruz. Fol. 1340 vto. y ss. 17 de noviembre. APNJF. 1549. Oficio XII. Martín de la Cruz. Fol. 64 y ss. 8 de enero.

¹⁶ Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario*, tomo III, 123. Hernán Vázquez aportó 150 ducados, Pedro de Campo 150 y Cristóbal Voisín 300. APNJF. 1549. Oficio XI. Leonis Álvarez. Fol. 667 vto. 29 abril.

¹⁷ APNJF. 1552. Oficio XI. Leonis Álvarez. Fol. 1398 y ss. 27 de julio.

¹⁸ APNJF. 1586. Oficio X. Juan Jiménez de Rojas. Fol. 103 vto. y ss. 20 de enero, citado por Jácome Ruiz y Antón Portillo, “Apuntes histórico-artísticos,” 101-137.

¹⁹ APNJF. 1555. Oficio X. Juan de Carmona. Fol. 405 y ss. 13 de mayo.

²⁰ Rodríguez Moñino, “Hans de Bruxelles”, 121-156.

Cada sitial está formado por un respaldo ocupado en su mayor parte por un arco de medio punto en cuyo interior se representa a un santo de cuerpo entero en relieve. Bajo los pies del santo hay un friso en el que se repite el mismo modelo, dos querubines tenantes que sostienen con cintas un elemento central. Habitualmente este elemento es una cartela o un tondo con un busto (quizás en representación de un santo) o un instrumento de la Pasión de Cristo, aunque no faltan cabezas de león, alegorías, las Cinco Llagas o un motivo formado por tres máscaras unidas.



Fig. 1. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Vista parcial. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Flanqueando este arco de medio punto hay dos pilastras cajeadas de orden compuesto, en cuyo capitel a veces aparece una cabeza humana o animal. La caja de las pilastras se decora con un motivo de candelieri en el que no faltan frutas, máscaras, cabezas humanas, armas y cintas, motivo éste recurrente en toda la sillería. Sobre el respaldo hay un guardapolvo de sección curva decorado con un gran querubín al que acompañan nubes, cartelas, figuras musculosas, otra de las constantes de la sillería, y las ya mencionadas cintas. El guardapolvo queda sostenido por dos largas columnas abalaustradas sobre las que apoya el entablamento, que realiza un rehundimiento en los sitiales alternos. El arquitrabe presenta gotas y

dentículos y la cornisa ovas y dentículos. Respecto al friso, el correspondiente a los siales rehundidos se resuelve por dos querubines que tiran de unas cintas que sostienen un ramo de flores y frutas. En los siales salientes la iconografía es mucho más variada. La escena se dispone entre dos jarrones y las referencias a la Antigüedad Clásica son continuas. Hay guerreros luchando, caballos alados, matronas sedentes, esculturas mutiladas (al estilo del Torso del Belvedere) roleos, guirnaldas, cornucopias, cartelas, caduceos, el triunfo de la Justicia, la alegoría de la música, y un carro triunfal que porta a Cupido (Fig. 2).



Fig. 2. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera. Friso del sial de San Onofre. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Una característica que se aprecia aquí y en otras figuras de la sillería es el gusto de los autores por la metamorfosis con un alto grado de fantasía. Brazos y piernas se transforman en roleos u hojas de acanto, llegándose en algunos puntos a conocer a los seres por su cabeza, ya que el resto del cuerpo es pura transformación. Sobre el entablamento hay una crestería formada por dos balaustres que enmarcan un tondo, flanqueado por dos roleos, en el que se representan, por lo general, bustos de personajes vestidos *a la antigua*, o a la moda, con barbas y gorros estrafalarios,

mujeres ancianas, aunque también hay elementos fantásticos, alegorías y composiciones meramente ornamentales.



Fig. 3. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Alcotor del sitial de San Jerónimo. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Quizás los personajes hagan referencia a la tradición cristiana, como los profetas, o sus correlatos en el mundo pagano, como las sibilas o algunos emperadores que de un modo u otro “sintieron” la Fe verdadera, antes de la expansión del cristianismo.

Separando cada sitial hay un alcotor (Fig. 3), que tiene su correspondencia en una estrecha banda de hojas de acanto en el guardapolvo. El alcotor se une al respaldar por la silueta de medio *candelieri* y adopta una caprichosa forma guiada por un roleo de triple inflexión que sufre una profunda metamorfosis. El extremo superior adopta la forma de una cabeza, que puede ser de carnero, león, galgo, caballo, humana barbada y un híbrido que está compuesto por hojas de acanto con forma de rostro. El extremo inferior se transforma en una garra de león y del seno más bajo nacen unas plumas, que junto a un perno y una cinta se unen al medio *candelieri*, creando entre todos los elementos, una

especie de celosía calada. Bajo esta zona, se dispone otra maciza, en la que la fantasía campa por sus fueros, apareciendo seres monstruosos o quiméricos que mezclan elementos antropomórficos, zoomórficos y ornamentales, como cornucopias, máscaras, cintas, roleos, flores y frutas, quedando rematada al exterior por un roleo. Bajo este cuerpo, se dispone otro liso, que en el extremo exterior se abre con una curva que queda cerrada por la zona baja de la columna abalaustrada. En la curva se sienta o recuesta una figura de bulto redondo, por lo general humana, a veces metamorfoseada en animal o planta, que parece un ensayo de los diferentes estados de ánimo, que van desde la meditación al dolor (Fig. 4).



Fig. 4. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera. Detalle del alcotor del sitial de San Lorenzo. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Respecto a las misericordias, por lo general se resuelven con una cartela que en los bordes presenta el motivo de *rollwerk* o cuero recortado tan típico del manierismo español. Sobre esta cartela hay una figura humana, a veces son tres, de una altura superior al del espacio que ocupa, por lo que suele aparecer arrodillada, con los brazos abiertos o con los miembros inferiores absorbidos por la arquitectura del mueble. No faltan

aquí las cintas y las transformaciones de los miembros en elementos vegetales o zoomórficos.

En cuanto a los antepechos, se dividen en paneles cuadrados separados por parejas de balaustres entre los que se disponen un panel estrecho a modo de pilastra, todos los paneles están decorados con grutescos teniendo especial importancia en los motivos arquitectónicos. A este respecto hay que señalar las conexiones entre algunos de los motivos ornamentales de la sillería y la arquitectura jerezana del momento, por ejemplo los roleos son idénticos a los que aparecen en la portada de la iglesia de la Victoria, realizada por Domingo Pérez en 1542. Por su parte Fernando Álvarez en la fachada del palacio Riquelme, finalizada en 1543, incluye una pareja de panteras cuyas extremidades se transforman en unos motivos vegetales idénticos a los del coro cartujano.



Fig. 5. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera. Sitial de Santa María. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.



Fig. 6. Coro de Padres de la cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera. Sitial de San Salvador. 1547-1552. © David Caramazana, Manuel Romero.

Amén de otras irregularidades menores, la excepción más importante al esquema general de la sillería es el remate que une ambos lados de la sillería y corre por encima de la puerta, el cual separa el coro de padres del de legos. Aquí aparece en el centro Dios Padre bendicente en una hornacina, flanqueada por dos tondos en los que se representa a San

Gabriel y la Virgen María, conformando entre los tres el misterio de la Encarnación.

Respecto a las imágenes de los santos que ocupan las hornacinas de los respaldos, hay un grupo de figuras que presentan una disposición helicoidal del cuerpo (Fig. 5), con un excelente modelado de los paños y la anatomía. Frente a estas, hay un segundo grupo (Fig. 6) en el que las figuras toman una pose más estatuaria con mucho menos naturalismo en rostros, manos y vestiduras. Cabe pensar que estas diferencias se deban a la doble autoría del mueble. Las figuras del coro de Badajoz (Fig. 7) se ajustan a las características del primer tipo que hemos descrito, por lo que parece que el más avanzado de los dos escultores era Jerónimo de Valencia. Con todo, las restricciones de esta comunicación no permiten el análisis pormenorizado que merece la obra que nos ocupa.

Hasta el momento, todos los que se habían ocupado de la figura de Jerónimo de Valencia le hacen seguidor de Alonso Berruguete de quien se supone discípulo, sin que haya constancia documental que confirme tal extremo. Mélida, a quien otros autores han seguido al pie de la letra, afirma que

“hay que decir que dada la fecha y el aprendizaje del autor, el estilo de la sillería es el primero del renacimiento, llamado plateresco. Las sillas afectas en su forma y traza de sus brazos, respaldos y misericordias de sus asientos las líneas características y corrientes, siendo, por obligada costumbre y gala imaginativa de los artistas de la época, de infinita variedad y singular bizarría los motivos ornamentales, las figuras y fantasías que llevan los recuadros y adornan los dichos brazos y misericordias”²¹.

En cierto modo, se puede decir que la estructura arquitectónica de la sillería de la cartuja de Jerez recuerda a la de la sillería de la catedral de Toledo, en la que aparecen unos balaustres similares y pilastras de orden compuesto separando los siales. Sin embargo, no se puede afirmar que la obra de Valencia y Voisín esté claramente influenciada por la de Berruguete. En ambas hallamos rasgos propios de la escultura italiana del Bajo Renacimiento, como la disposición helicoidal de las figuras o la pronunciada musculación de piernas y brazos propia de la obra de Miguel Ángel, pero en el caso jerezano la calidad de la talla es muy inferior a la de la obra de Berruguete, que presenta además una marcada expresividad en los rostros de la que carece la obra de Valencia y Voisín. Otro asunto es el

²¹ Mélida Alinari, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, 173-174.



Fig. 7. Coro de la Catedral de Badajoz. Sitial de Santa María. 1555. © David Caramazana, Manuel Romero.

gusto por lo decorativo de la obra jerezana, plena de motivos ornamentales extraídos de estampas y grabados provenientes del norte de Europa, tal y como sucede en los elementos secundarios de la sillería toledana, cuya estructura fue diseñada en 1539 por Felipe Bigarny, Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé.

No obstante el uso de estas estampas fue muy frecuente en el XVI español, incluso en la propia ciudad de Jerez. A este respecto hay que mencionar las apreciaciones de Sancho de Soprani²², quien ve similitudes entre la sillería de la cartuja en otras obras jerezanas, como el ventanal esquinado del palacio de Ponce de León, la portada de entrecoros de la propia cartuja, la portada de la capilla de Consolación del monasterio de Santo Domingo y la fachada del Cabildo Viejo. En un farragoso artículo trufado de errores y suposiciones disparatadas, Sancho atribuye a Voisín todas estas obras, sin pararse a pensar que su vecindad en jerez no está documentada hasta el año en que empieza a trabajar en la sillería de la cartuja, 1547, cuando la mayor parte de los edificios citados son anteriores. Es aquí donde entra la figura del arquitecto portugués Fernando Álvarez, autor del ventanal esquinado de Ponce de León, fechado en 1537, quien muy posiblemente también trabajó en la cartuja ejecutando el refectorio, la portada de entrecoros y el zócalo sobre el que se asienta la propia sillería fechado en 1550 según una inscripción que se conserva en un trozo del mismo que en la actualidad está situado en la sacristía conventual²³. Ya se ha señalado el uso de estampas y grabados por parte de este maestro y se pueden ver motivos ornamentales idénticos en el friso de la sillería cartujana y la fachada del palacio Riquelme, diseñada por Álvarez en 1542²⁴. En especial, en la sillería de la cartuja, son frecuentes las figuras humanas y animales cuyas extremidades se transforman en elementos vegetales, algo también frecuente en la obra de Álvarez quien bien pudiera haber tomado la idea de los grutescos que adornan las Casas Capitulares de Sevilla. Así pues, más bien parece que Fernando Álvarez contribuyó en el diseño de la sillería de la cartuja, aportando modelos que habrían de ser tallados por Valencia y Voisín.

La importancia de la sillería de la cartuja fue crucial en el desarrollo de la escultura jerezana, y no sólo porque después de su ejecución, Valencia y Voisín se establecieron aquí, sino porque supuso una renovación total en el

²² Sancho de Soprani, “Del Viejo Xerez”.

²³ Manuel Romero Bejarano, “Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014).

²⁴ Natividad Guzmán Oliveros y Cristóbal Orellana González, “El palacio renacentista de Riquelme (Jerez 1542)”, *Revista de Historia de Jerez* 7 (2001): 49-75.

anquilosado panorama local de las artes plásticas. Durante el último siglo de la Edad Media no hubo talleres de escultura en Jerez y su entorno, si bien los canteros tallaban bestiarios, elementos ornamentales y alguna que otra figura de bulto redondo con no demasiada finura. La mayoría de piezas llegan a la ciudad desde otros lugares tales como Sevilla, Génova, Nottingham o Bretaña²⁵. Entre 1522 y 1532 se estableció en la ciudad el entallador Francisco de Heredia cuya única obra conservada, el Cristo de la Viga de la catedral, tiene numerosos resabios góticos hasta el punto que la historiografía tradicional lo databa como obra del s. XIV. Por esas mismas fechas la familia de los Ortega envió varias obras piezas escultóricas desde Sevilla, tales como el crucificado que se conserva en la sacristía de San Miguel o el de la antesacristía de Santiago. En ambos los elementos arcaizantes son aún más patentes, con unas proporciones nada naturalistas y numerosos rasgos esquemáticos. En torno a la década de los 30 de la centuria el renacimiento llega a determinados elementos arquitectónicos, ejecutados por Pedro Fernández de la Zarza, Fernando Álvarez y la saga de los Pérez. En sus obras, se incluyen elementos clásicos de un renacimiento decorativista con influencia del norte de Italia y de Portugal, hasta el punto que Álvarez y los Pérez venían de ese país. Este panorama escultórico con grandes reminiscencias góticas fue barrido por una obra totalmente vanguardista como fue en su momento la sillería coral de la cartuja. De golpe va a aparecer la impronta del manierismo italiano y norte-europeo, que es patente tanto en la postura y actitud de las figuras, como en la anatomía musculosa y andrógina que recuerda a la obra de Miguel Ángel. Por otro lado en el mueble se incluyen motivos ornamentales totalmente novedosos como los *rollwerk*, que tanta importancia tuvieron en la arquitectura jerezana, o los complejos grotescos en los que se insertan arquitecturas ideales extraídas de la tratadística contemporánea.

El éxito de la obra de la cartuja fue tal que sus artífices acapararon tantos encargos que decidieron quedarse en Jerez dando un vuelco a la escultura local.

Vicisitudes históricas de la sillería

Antes de finalizar queremos referir brevemente los avatares por los que ha pasado el coro de Padres de la Cartuja, hoy felizmente colocado en su ubicación original. No sabemos cuántos sitios tuvo en origen el mueble,

²⁵ Manuel Romero Bejarano, *De los orígenes a Pilar Sánchez. Breve historia de Jerez* (Jerez: Remedios 9, 2009), 56 y ss.

ya que este dato no se especifica en el contrato de ejecución. López Campuzano²⁶ cree que en origen fueron 48, si bien el primer inventario conocido²⁷ que data de 1820 los cifra en 44. En la actualidad se conservan en la iglesia 44, más uno que se expone en una sala del Museo Arqueológico Municipal de Jerez –quizás desmontada cuando se realizó el primer inventario–. La primera desgracia conocida que afectó el coro sucedió durante el priorato de Don Sebastián de la Cruz quien gobernó la casa entre 1630 y 1639. Entonces

“se quemó la punta de la forma del coro, que cae a la sacristía. Hechábanse las pavesas que se quitaban de las lámparas en una calderilla que se guardaban en dicho lugar. Quedó una por apagar en una ocasión y esta encendió las demás, que dieron tanto fuego y quemaron lo dicho una noche y un padre, subiendo a lo alto de la celda a abrir a su gato, que le quitaba el sueño, vio la mucha claridad que salía por las vidrieras. Llamó al convento y apagaron el fuego, que iba abrasando el coro”²⁸.

Es posible que en este momento desaparecieran los tres sitiales que faltan en la actualidad.

No obstante lo peor llegó durante el siglo XIX. El 19 de agosto de 1835 la comunidad de cartujos se vio obligada a abandonar el monasterio por orden del gobierno de la nación y así comenzó un largo periodo de abandono del inmueble que, lógicamente, afectó a la sillería. La cartuja pasó a ser propiedad estatal y pese a que en 1856 fue declarada Monumento Nacional no se efectuó ningún tipo de reparación. Así llegó un momento en que aparecieron las goteras en la iglesia con el consiguiente peligro para la sillería. Para frenar el deterioro en 1873 el Gobierno Civil de Cádiz autorizó el traslado del coro a la jerezana parroquia de San Miguel, razonando que la pieza se estaba

“destruyendo debido a las aguas que penetran por las ventanas y goteras, que en mal estado hora caen sobre la sillería o encharcadas en el pavimento comunican la humedad, tan perjudicial a las maderas de que están hechas. Si esto se une a la mano destructora de curiosos que aparece se complacen en dejar recuerdos funestos de continuas visitas, completaremos el cuadro devastador que se ve al entrar en el templo”²⁹.

²⁶ López Campuzano, *La iglesia y la sillería coral*, 58.

²⁷ Archivo Histórico Nacional. Clero. Libros. Legajo 1589. Citado por López Campuzano, *La iglesia y la sillería coral*, 58.

²⁸ Juan Mayo Escudero, ed., *Protocolo primitivo y de fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensión* (Salzburgo: Analecta Cartusiana, 2001), 120 y ss.

²⁹ Archivo Municipal de Jerez de La Frontera. Legajo 108. Exp. 3414.

Sin embargo no tenemos constancia de que el mueble llegase a montarse en San Miguel, siendo trasladado a la parroquia de Santiago donde se colocó en la capilla mayor antes de 1907³⁰. Allí permaneció hasta 1956 cuando, una vez los cartujos hubieron regresado a su monasterio, la pieza volvió a ser instalada en su ubicación original³¹. En la restauración intervino Manuel Romero Moro abuelo de uno de los que escriben este texto. Sirvan estas líneas de sencillo homenaje póstumo a uno de los artífices que hicieron posible que el coro de Padres de la Cartuja vuelva a lucir hoy en todo su esplendor.

³⁰ Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934), tomo II, lámina CCCLXXX. En la fotografía que aparece se ve la sillería colocada en el altar mayor, mientras que en el centro aparece la estructura arquitectónica que sirvió para acoger el baldaquino. Si tenemos en cuenta que esta obra se colocó en 1907 se deduce que la sillería estaba ahí antes.

³¹ María de los Ángeles Álvarez Luna, José María Guerrero Vega y Manuel Romero Bejarano, *La intervención en el patrimonio. El caso de las iglesias jerezanas (1850-2000)* (Jerez: Ayuntamiento de Jerez, 2003), 172.

PART IV:
DESTRUCTIONS, INTERVENTIONS
AND RESTORATIONS

SILLERÍAS CORALES IBEROAMERICANAS EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL CSIC¹

WIFREDO RINCÓN GARCÍA

Una importante colección de fotografías de arte iberoamericano en el CSIC objeto del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo*

Con motivo del desarrollo del Proyecto de Investigación *El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352)², cuyo objetivo principal, tal como se manifestaba en su solicitud, era la catalogación, estudio y revalorización patrimonial del importante fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano procedente en su mayor parte del legado efectuado por el Dr. Diego Angulo Íñiguez al antiguo Instituto “Diego Velázquez”, del CSIC, conservado hoy en la Biblioteca “Tomás Navarro Tomás”, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, en Madrid. El equipo investigador³ comenzó los trabajos del mismo, de acuerdo con la planificación prevista en la solicitud, encontrándonos en la actualidad a mitad de la tercera anualidad.

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

² Periodo de ejecución: 1 de enero de 2012 - 31 de diciembre de 2014.

³ Está integrado por los siguientes miembros: Dr. Wifredo Rincón García (CSIC), como Investigador Principal; Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC); Dra. María Paz Aguiló Alonso (CSIC); Dr. Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Alcalá); Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada); Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria), Dra. María Olivera Zaldúa (Universidad Complutense de Madrid) y D^a Ana Belén Muñoz Martínez (British Museum, Londres).

Al legado inicial de Angulo se añadieron en distintos momentos otros dos de los también catedráticos de Historia del Arte Dres. Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián López, integrando en la actualidad este fondo 8.200 fotografías. Todas ellas han sido digitalizadas, lo que ha permitido al equipo investigador trabajar con todo el fondo fotográfico sin necesidad de utilizar los originales, algunos de ellos de gran calidad fotográfica.

Por lo que respecta a su cronología, la mayor parte de ellas corresponden a las décadas de 1930, 1940 y 1950, aunque se conservan otras anteriores, de las dos primeras décadas del siglo XX, y otras posteriores, como las del legado del Dr. Sebastián, particularmente de Colombia y que pueden fecharse en la década de 1970. La autoría de una parte de estas imágenes se debe a los profesores Angulo y Marco Dorta, mientras que otras tienen distinto origen y son obra de prestigiosos fotógrafos como Guillermo Kahlo, Enrique A. Cervantes o Luis Márquez, en México; Eichenberger en Guatemala o Stille en Brasil.

El desarrollo de este proyecto de investigación ha sido presentado en distintos foros científicos y ha dado lugar a varias publicaciones, organizándose con los fondos fotográficos varias exposiciones, lo que ha ayudado a su divulgación. Está en proceso de creación una página web en la Biblioteca “Tomás Navarro Tomás” del CSIC, donde se conservan las fotografías, que permitirá el acceso a todos los fondos.

Fotografías de sillerías corales

Las mayor parte de las fotografías que son objeto de este proyecto de investigación –y que podemos afirmar suponen un material de altísimo interés no solo para los historiadores del arte iberoamericano, sino también para arquitectos y urbanistas, además de proporcionar importante información para la historia de la fotografía iberoamericana–, corresponden a aspectos arquitectónicos, en gran parte exteriores de edificios históricos de época colonial y vistas urbanas, aunque también se conservan otras fotografías de interiores.

En esta ocasión, y de acuerdo con el contenido de este congreso, nos vamos a ocupar de una serie de fotografías de distintos lugares, autores, calidad y tamaño, que reproducen con mayor o menor detalle algunas sillerías corales ubicadas en catedrales y conventos iberoamericanos. Algunas de estas imágenes son tarjetas postales fotográficas, de notable calidad, o impresas, mientras que en otros casos son copias fotográficas en papel y, que casi en su totalidad, pertenecen al legado del profesor Diego Angulo Íñiguez, por lo que no mencionaremos su procedencia al tratar de cada una de ellas.

Algunas de estas fotografías fueron utilizadas para la edición de la *Historia del Arte Hispanoamericano*⁴, del profesor Angulo Íñiguez, en colaboración con Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo.

De México, que es el país mejor representado en la colección, encontramos un importante número de fotografías de distintos coros catedralicios, como los de México DF, Guadalajara o Puebla, además de los de otros templos como el de la basílica de Guadalupe o de distintos conventos.

Por lo que respecta al coro de la catedral de México, D.F. se conserva una tarjeta postal (AH 0961) que reproduce el facistol, parte de la reja y del órgano del lado del Evangelio, aunque no aparece nada de la sillería, obra de Juan de Rojas realizada en 1695⁵. Pertenece a una colección de postales identificada en la parte inferior: "983 LA CATEDRAL, MEXICO D.F." y con un sello en el reverso: "La Foto. Madero 42" (Fig. 1).



Fig. 1. Facistol, reja y órgano del coro de la catedral de México. Fotografía "La Foto". (AH 0961 / ACCHS-CSIC).



Fig. 2. Coro de la catedral de Guadalajara, México. (AH 2155 / ACCHS-CSIC).

⁴ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1945, 1950 y 1956), tres tomos.

⁵ Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 287 y 897.

Junto a esta fotografía se conservan otras veinticinco imágenes del mismo coro catedralicio realizadas por distintos fotógrafos poco después del incendio acaecido el 17 de enero de 1967 que la destruyó.

Del coro de la catedral de Guadalajara encontramos dos imágenes: la primera de ellas (AH 5336), de gran tamaño, es obra de Guillermo Kahlo en los primeros años del siglo XX y reproduce el conjunto de la capilla mayor con el altar mayor sobre el que se desarrolla un templete, encontrándose en la cabecera del templo el coro catedralicio del que se advierte parte de la sillería y del órgano. Está identificada en la parte inferior “Guadalajara” y “987”. Hasta 1827 el coro estuvo ocupando el centro de la nave principal, siendo en esta fecha trasladado a la cabecera donde antes se encontraba la capilla de los Reyes. Dispuesta su magnífica sillería de mediados del siglo XVIII en tres de sus muros, se compone de 52 asientos, además de la silla principal. La segunda es una tarjeta postal (AH 2155) que reproduce el interior del coro, con gran detalle, apareciendo en la parte inferior derecha una inscripción que lo identifica (Fig. 2).

Por último, por lo que respecta a coros catedralicios, debemos mencionar una magnífica fotografía del de Puebla (AH 2445), obra de Luis Márquez, identificada por detrás con tinta azul turquesa. Reproduce prácticamente la mitad del mismo con gran lujo de detalle. A propósito de esta obra escribió Angulo: “El capítulo de las sillerías mejicanas del siglo XVIII nos ofrece en sus comienzos una obra singular, y de la más exquisita calidad, aunque, al parecer, sin consecuencias posteriores. La de la catedral de Puebla, labrada por el maestro Pedro Muñoz de 1719 a 1722, por tanto en pleno periodo barroco, distínguese en tal grado por la sobriedad y elegancia de sus líneas, que se diría es obra renacentista desornamentada de follajes y grutescos. Las columnillas que separan sus respaldos son abalaustradas, y los remates que sobre el entablamento corresponden a cada silla toman la forma semicircular de los frontispicios de vuelta redonda renacentistas. El barroquismo se manifiesta en los doseles o copetes de las sillas, que no dejan de recordar por su tersura los del retablo de Santo Domingo de la misma población. Pero más excepcional que por su misma forma es la sillería de Puebla por la decoración de taracea, que enriquece no sólo sus tableros, sino hasta las cañas de sus columnas. Y lo más interesante es que esa decoración de maderas de diversos colores es de lacería. Son lazos en su mayor parte curvos, de gusto ya renacentista y de que no faltan ejemplos en los libros de coro peninsulares, particularmente sevillanos”⁶ (Fig. 3).

⁶ Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 898.

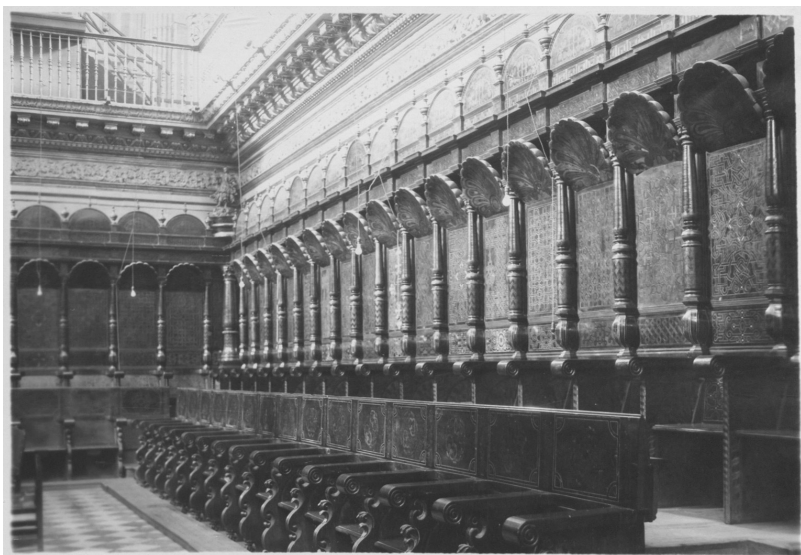


Fig. 3. Coro de la catedral de Puebla, México. Fotografía Luis Márquez. (AH 2445 / ACCHS-CSIC).

Se conservan en la colección seis fotografías cuyo origen desconocemos y que reproducen relieves de la antigua sillería de la iglesia del convento de San Agustín de la ciudad de México, que en la actualidad se encuentra en el salón de actos conocido como “Generalito”, del antiguo colegio jesuita de San Ildefonso, actualmente de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicha sillería es obra del escultor mexicano Salvador de Ocampo entre 1701 y 1702 y destaca Angulo que en sus relieves fueron representadas historias del Antiguo Testamento, temas poco frecuentes en el arte mexicano que “hacen de la sillería mejicana el repertorio plástico más rico de esa naturaleza”⁷. Él contenido iconográfico de estos relieves fueron estudiados por Isabel Mateo, por lo que remitimos a su trabajo⁸.

Una magnífica tarjeta postal fotográfica (AH 2127) reproduce la disposición del coro en la antigua basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Esta sillería provenía de la iglesia de San Fernando, de los padres franciscanos, que fue vendida a Guadalupe a finales del siglo XIX. Inaugurada la nueva basílica de Guadalupe en 1976, tras las reformas

⁷ Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 897.

⁸ Isabel Mateo Gómez, “Aportación iconográfica a la sillería del convento de San Agustín de Méjico”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* XLVIII-IL (1992): 177-187.

llevadas a cabo en la antigua, hoy convertida en Templo Expiatorio a Cristo Rey, parte de la antigua sillería coral se reinstaló en la capilla del Sagrario y en la sacristía. Angulo destaca de esta obra que “El descoyuntamiento y trastrueque de las formas arquitectónicas propios del barroco dieciochesco tuvieron también su natural reflejo en las sillerías de coro. En la de San Fernando, hoy en la basílica de Guadalupe (1756), es curiosa la forma como el autor desconecta el respaldo de los asientos. Las columnas, que tradicionalmente señalan la separación de los respaldos, desaparecen y son reemplazados por relieves ovalados que también tradicionalmente ocupaban el centro de aquellos. En los relieves aparecen otras tantas figuras de santos en alto relieve”⁹ (Fig. 4).

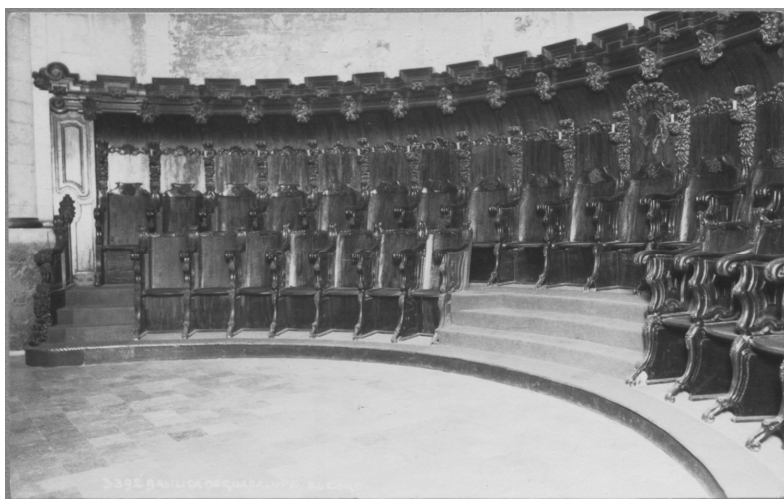


Fig. 4. Coro de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe (actual Templo Expiatorio a Cristo Rey) en su anterior emplazamiento, México. (AH 2127 / ACCHS-CSIC).

Tres fotografías reproducen distintos aspectos del coro del santuario del Señor de Chalma, en el estado de México. Este templo fue fundado y construido por los padres agustinos a finales del siglo XVI y reconstruido en distintas ocasiones. Dos de estas imágenes (AH 2332 y AH 2333) reproducen parte de la sillería que aún se conserva in situ, apareciendo también en una de ellas el facistol, mientras que la tercera (AH 2331) se centra en el relieve del sillón principal, con la representación de la

⁹ Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 1950, p. 899.

Santísima Trinidad antropomorfa. Parece tratarse de una obra de principios del siglo XVIII, de la que no encontramos ninguna noticia en la *Historia del Arte Hispanoamericano*.

Por último, por lo que se refiere a México, nos ocuparemos de una tarjeta postal fotográfica, con sello “Gevaer”, que reproduce el magnífico facistol dieciochesco del coro del convento de San Francisco de Querétaro (AH 1586).

De la República Dominicana encontramos cinco fotografías del coro de la catedral de Santo Domingo, obra de la que se ocupa Angulo Iñiguez: “El grupo de escultura renacentista más importante es el de Santo Domingo. En primer lugar tenemos la sillería del coro de la catedral, en que los tableros del trono del Prelado¹⁰ representan en relieve a San Pedro de pie leyendo¹¹ y a Santa Bárbara con la simbólica torre y la palma del martirio en las manos. El hermoso medallón reproducido en la figura 213, a pesar de su carácter puramente decorativo, nos ofrece una de esas bellas cabezas con el que plateresco gustaba decorar sus arquitecturas, pero que por su empeño y por su calidad eran verdaderas obras escultóricas”¹².

Son fotografías de pequeño tamaño, posiblemente realizadas por el mismo Angulo durante su visita a República Dominicana en 1946. Una de ellas (AH 5110.01) reproduce parte de la sillería coral, que antes se encontraba en el centro de la nave y que en la actualidad se haya dispuesta en el presbiterio, mientras que las otras cuatro recogen distintos detalles del sillón presidencial, de gran belleza y bien conservado, reproduciendo dos, sendos mascarones (AH 5109.01 y AH 5109.02) y las otras dos (AH 5109.03 y AH 5109.04) muestran uno de los laterales, con las imágenes en relieve de Santa Bárbara y San Pedro. Dos de estas fotografías, uno de los mascarones y el detalle de la figura de San Pedro (Fig. 5), fueron reproducidas en la *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II, p. 260, figuras 212 y 213.

De Cuba mencionaremos una fotografía (AH 4514), de gran tamaño, que corresponde al coro de la catedral de La Habana, ubicado en la cabecera del templo, tal como se encontraba a finales de la década de los cuarenta del siglo XX. En el ángulo inferior se lee una referencia de autor: “American Foto Studies. Havana. Cuba. 870 F”.

¹⁰ Reproducido en Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo I, 116, fig. 134.

¹¹ Reproducido en Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 1950, 260, fig. 212.

¹² Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo II, 260.



Fig. 5. Relieve de San Pedro en la sillería coral de la catedral de Santo Domingo, República Dominicana). (AH 5109.04 / ACCHS-CSIC).



Fig. 6. Coro de la catedral de La Habana, Cuba. Fotografía "American Foto Studies. Havana. (AH 4514 / ACCHS-CSIC).

En la actualidad esta sillería coral, de gran belleza, posiblemente realizada en los años finales del siglo XVIII, se encuentra ubicada en este mismo lugar, muy transformado, por lo que la fotografía que presentamos resulta de notable interés (Fig. 6).

De gran belleza es la sillería del coro de la catedral de León (Nicaragua), emplazado en la cabecera del templo sobre la cripta episcopal. Obra rococó con vistosos sillones policromados dispuestos en dos alturas. Su parte central es recogida en una fotografía de Luis Cuadra Cea, de 1946 (AH 3409) (Fig. 7).

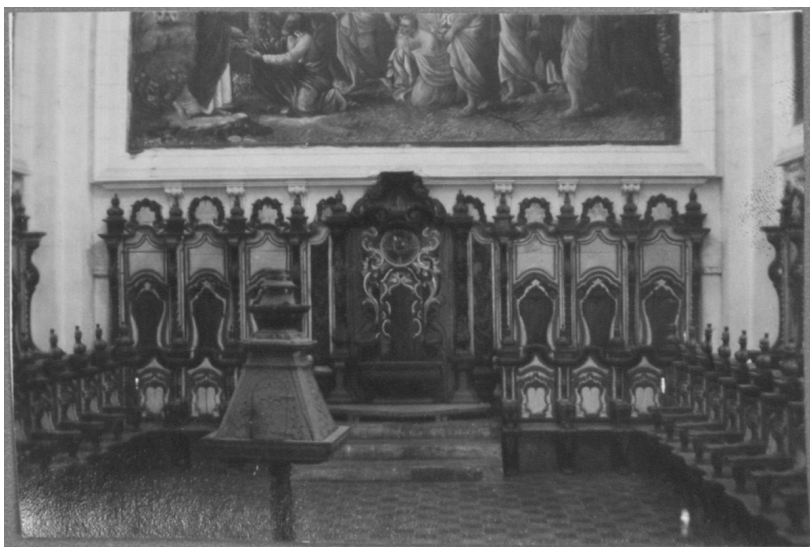


Fig. 7. Coro de la catedral de León, Nicaragua. Fotografía de Luis Cuadra Cea. (AH 3409 / ACCHS-CSIC).

Por lo que se refiere a los coros de Perú, tan solo encontramos una fotografía en la colección que corresponde al de la catedral de Cuzco y que recoge una parte lateral del mismo, reproduciendo la sillería superior de la que pueden verse ocho sitiales (AH 5222). Se trata de un impreso, con un pequeño texto que identifica la reproducción fotográfica: “El coro de la Catedral del Cuzco. Obra del canónigo Diego Arias de la Cerda, insigne tallista”. De esta obra se ocupa Marco Dorta y serviría perfectamente para la ilustración del texto, manifestando que “por los mismo años en que se

hacia la sillería franciscana¹³, un anónimo entallador labraba la de la catedral del Cuzco, proyectada después de 1654 y concluida en el 1678. Aunque no le faltan elementos procedentes de la escuela limeña, la sillería de la catedral del Cuzco marca una nueva etapa en la evolución del barroco; es un producto típico del estilo que florecía en la vieja capital incaica –tanto en la madera como en la piedra– por los años en que el obispo Mollinedo ejercía el más generoso mecenazgo en la diócesis. Como la del convento franciscano de la misma ciudad, consta de dos órdenes de relieves; los bajos con figuras de cuerpo entero dentro de hornacinas de traza barroca; los altos, con santas y mártires de tres cuartos y frontoncillos curvos. Las columnas tienen las cañas ceñidas por una anilla a la altura del primer tercio y totalmente revestidas de ornamentación”¹⁴.

Para concluir, nos ocuparemos de tres fotografías (AH 3453, AH 3454 y AH 3555) que muestran tres de los tableros decorados santos de medio cuerpo, tallados, dorados y estofados de la sillería del convento dominico de Quito. Se conserva en la actualidad en el antiguo refectorio, formando parte del actual Museo de Arte fray Pedro Bendón instalado en el recinto conventual. Se atribuye su autoría al escultor español Diego de Robles hacia 1600. La primera de ellas representa a Santiago el Mayor, tal como se identifica en la parte inferior en una filacteria sostenida por las garras de un águila que sobresalen del medallón donde se encuentra el busto de Santiago. En la parte superior, una torre de castillo y dos leones a sus lados, posible alusión al escudo de España. Los otros dos relieves, representan a San Francisco de Asís y a un santo papa, posiblemente el dominico San Pío V.

¹³ Se refiere a la sillería coral del convento de San Francisco de Cuzco.

¹⁴ Enrique Marco Dorta, “Retablos, sillerías de coro y púlpitos en el Perú y Bolivia”, en Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo III, 573-574.

EL TRATAMIENTO DOCUMENTAL DE LAS SILLERÍAS DE CORO Y OTROS ELEMENTOS DEL MOBILIARIO LITÚRGICO EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA

MARÍA PAZ AGUILÓ-ALONSO

La consulta del *Catálogo Monumental de España*, en la versión digitalizada llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Cultural de España y el CSIC, permite establecer consideraciones diversas sobre procedimientos, métodos de observación, diferencias en el acercamiento a las obras de arte y a los objetos artísticos a lo largo del siglo XX.

En un anterior estudio se realizó una primera aproximación a los distintos modos de abordar las artes decorativas en la redacción de los Catálogos Monumentales centrándonos en diez de los cuarenta y nueve que componen el total de los realizados, destacando la importancia de la fotografía y el dibujo como valor esencial para su elaboración muy a comienzos del siglo XX¹.

Acotando el estudio a las sillerías, incluyendo facistoles y a lo más las cajonerías de sacristía, se pretende ahora revisar el total de los Catálogos Monumentales originales manuscritos y su documentación gráfica, que representaron un primer estadio de los estudios e inventarios que posteriormente se fueron elaborando en las diferentes provincias, incluyendo tanto los redactados por estudiosos de la talla de Gómez Moreno o Mérida y que fueron posteriormente publicados, hasta los que no han sido consultados nunca, permaneciendo inéditos. Con ello se pretende completar la documentación antigua existente sobre las sillerías de coro en España, además de un acercamiento a las sillerías como elemento

¹ M^a Paz, Aguiló Alonso, “Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación”, en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión* (Madrid: Ministerio de Cultura-CSIC, 2013), 249-271.

mobiliario, para completar los estudios estilísticos y los iconográficos, que constituyen la mayoría de los realizados sobre ellas.

Tras medio siglo de concienciación política sobre la importancia de la salvaguarda de los monumentos artísticos, sería en 1900 cuando un Real Decreto impulsó la realización de un Catálogo por provincias. Los encargos para la elaboración del *Catálogo Monumental de España* arrancaron en 1900 con el realizado por D. Manuel Gómez Moreno, quien comenzó por la redacción del de la provincia de Ávila². Simultáneamente comenzaron a aparecer las primeras publicaciones sobre sillerías. Además de los artículos puntuales en el *Museo Español de Antigüedades* y en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Pelayo Quintero había escrito un libro sobre la de la Catedral de Sevilla (1901) y otro sobre la de Málaga (1904)³ y ya en 1908, aparece la primera edición de su obra *Sillas de Coro*⁴. En él recoge las más de doscientas conservadas, describiendo las que pudieron servir tipológicamente como modelos y agrupando a modo de inventario, las más semejantes.

Comparando este libro con los *Catálogos* que se iban realizando, se puede observar la similitud de las tomas fotográficas, pudiendo asegurarse la utilización de la misma fotografía por Quintero y por varios de los redactores de los catálogos –caso de la sillería de Santa María de Utrera⁵– cuyos autores aparecen reseñados al pie de las fotografías, o no, como en el libro citado. Lo mismo sucede con las referencias bibliográficas, a veces recogida con exactitud y en otros casos con mucha más imprecisión “según el arquitecto Sr. Velázquez”⁶.

En la investigación completada de los originales de los *Catálogos*, se ha constatado que en la mayoría de ellos las noticias y las referencias a las sillerías de coro son muy escuetas, a veces incluso meras alusiones a la existencia de este importante elemento mobiliario de los templos, mientras

² Para el seguimiento de los encargos, entregas, informes y edición a lo largo de los años, véase Amelia López-Yarto, *El catálogo Monumental de España (1900-1961)* (Madrid: CSIC, 2010).

³ Pelayo Quintero Atauri, *La sillería del Coro de la Catedral de Sevilla* (Madrid: San Francisco de Sales, 1901); *Catedral de Málaga. Descripción de dos obras antiguas de orfebrería y de su sillería de Coro* (Málaga: La Ibérica, 1904).

⁴ Pelayo Quintero Atauri, *Sillas de coro. Noticias de las más notables que se conservan en España. Año de MXMVIII. Obra ilustrada con fotograbados Laporta y fototipias de Hauser y Menet y escrita por Pelayo Quintero* (Madrid: Imprenta Ibérica, 1908).

⁵ *Catálogo Monumental de .Sevilla*, Atlas II, Arquitectura. Renacimiento. Lam 4. “Espinosa, Presb. fot.”

⁶ Quintero Atauri, *Sillas de coro. Noticias*, 30.

que en algunos pocos se describen con amplitud, se recorren, se ilustran incluso se dan a conocer algunas desconocidas⁷.

Comenzando de menor a mayor la importancia concedida a las sillerías, se observa que varios de los catálogos que se hicieron no pasan de meros inventarios, algunos no se conservan completos, otros no fueron entregados y otros fueron utilizados para otras publicaciones. Tal puede ser el caso del de Lugo por Rafael Balsa de la Vega entregado en 1913 del que solo aparecen malísimas fotografías del coro de la Catedral, así como de la sacristía y relicario del monasterio de San Salvador de Villanueva de Lorenzana⁸. Del de Cádiz, realizado en 1907 por Enrique Romero de Torres, muy voluminoso, pues constaba de 11 volúmenes, se conservan únicamente los de fotografías, entre las aparecen solamente las de las sillerías de Arcos, Rota y Sanlúcar⁹.

Manuel González Simancas se encargó del de Levante. Excepto el de Murcia que fue publicado en 1997¹⁰, los demás no vieron la luz. El de Alicante se perdió y el de Valencia de 1909 no se publicó, si bien no se recoge en el original ninguna noticia sobre sillerías.

El *Catálogo* de Castellón, encargado a Luis Tramoyeres Blasco, se conserva inédito como muchos otros. En él solo se recogen dos ilustraciones y un breve texto del coro de la catedral de Segorbe, consignando que la sillería fue realizada a principios del siglo XVIII por Nicolás Camarón¹¹.

También en los realizados por Cristóbal de Castro, todos ellos no publicados –Santander, Navarra y Orense–, se hacen solo alusiones vagas, aunque ilustradas con dos o tres fotografías. En el de Navarra asegura que la sillería de la catedral de Pamplona “consta de más de cien sillas de roble traído de Inglaterra” y solo ilustra además la de la iglesia de Los Arcos a la que hace una escueta alusión en el texto¹². En el de Orense, a pesar de su

⁷ Solo hemos trabajado sobre los catálogos inéditos y no con los publicados en los que se han añadido en muchos casos nuevas fotografías y anotaciones.

⁸ Rafael Balsa de la Vega, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Lugo* (manuscrito), vol. III, láms. 129, 167-170 y 178.

⁹ Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz* (manuscrito) (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1934), vol. II, figs. 174-175.

¹⁰ Manuel Gonzalez Simancas, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia* (manuscrito), 1905-1907 (Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997).

¹¹ Luis Tramoyeres Blasco, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Castellón de la Plana* (manuscrito), 1917, 2 vols., 304.

¹² Cristóbal de Castro, *Catálogo Monumental de Navarra* (manuscrito), 1916-17, I, lam 85; texto, 164-165 y II, 207.

“fatigosa” búsqueda de noticias y gracias al investigador Fernández Alonso, dio noticias sobre la sillería de la Catedral, sus autores leoneses, la valoración de cada silla, el origen de la madera de Allariz y hasta de la elección de los santos de los respaldos. Tampoco aquí cuenta las sillas, “su número es abundantemente cumplido” perdiéndose en la enumeración de los cargos eclesiásticos y civiles con derecho a silla. El volumen de fotografías muestra dos de la sillería catedralicia. Aparte de ésta, solo anota del resto de la provincia la plateresca de Junquera de Ambía, la perteneciente al monasterio de San Esteban de Rivas de Sil y las dos del monasterio de Celanova, que ilustra con tres fotografías¹³.

De los *Catálogos* aragoneses, los de Huesca y Zaragoza, realizados el primero por Ricardo del Arco en 1920 y por Francisco Abbad Rios en 1942 fueron publicados en 1942 y 1957 respectivamente por el “Instituto Diego Velázquez” del CSIC. Sólo el de Teruel, elaborado por Juan Cabré en 1909 permanece inédito, aunque ha sido utilizado parcialmente en relación con el arte antiguo y la Arqueología¹⁴.

En el tramo medio se han reunido los catálogos en los que aparecen más detalladas las sillerías y en las que los autores vierten opiniones personales. Entre ellos se cuenta el de Pontevedra¹⁵. En el índice agrupa “Monumentos arquitectónicos religiosos”, catedral de Tuy, planta y fotografías y láminas nº 10-13. En el apartado “Muebles. Museo Arqueológico de Pontevedra” con el nº 7 “respaldos sillería de coro estilo ojival ornamentación geométrica. Siglo XV (se rompió el cliché fotográfico)”. En el apartado de “Obras escultóricas: escultura en madera” el nº 28 se corresponde con la “sillería catedral de Tuy 1700” (Fot. 12) y el nº 29 con la “cajonería con respaldares, barroco siglo XVIII”, sin fotografía (Fig. 1).

¹³ Cristóbal de Castro, *Catálogo Monumental de Orense* (manuscrito), 1914-1915, I (texto), 200, fotos, nº 115; texto, 300-304 y fotos nº 138-140.

¹⁴ López Yarto, *El catálogo Monumental*, 69; Aguiló Alonso, “Las artes decorativas”, 268-269. Para este catálogo véase también Susana Gonzalez Reyero, *La fotografía en la Arqueología española (1860-1960)* (Madrid: Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma, 2007).

¹⁵ Rafael Balsa de la Vega, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Pontevedra* (manuscrito), 1907 -1908. Un vol. de fotos y un vol. de texto. El de La Coruña (1912) no pudo realizarse por las dificultades habidas en la catedral de Santiago, ajustando con la Comisión la realización de un apéndice.

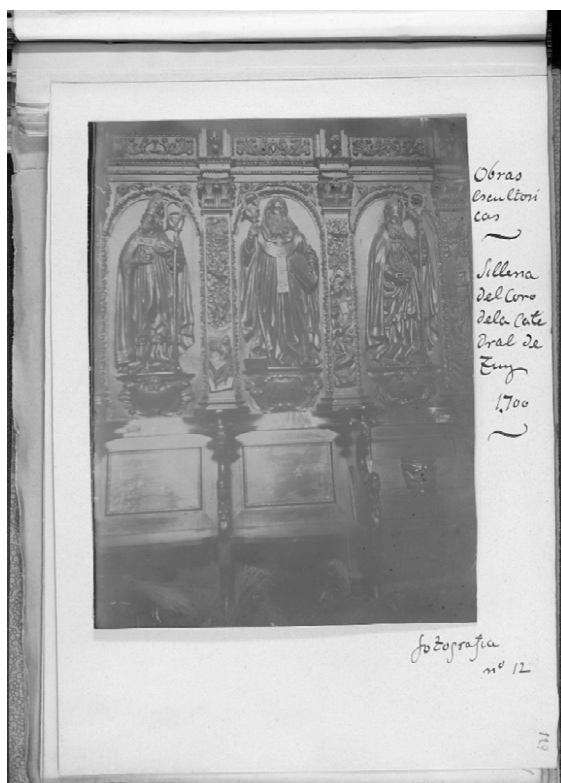


Fig. 1. Sillería del coro de la Catedral de Tuy. Fotografía del *Catálogo Monumental de Pontevedra*. ©CSIC, Archivo CCHS.

Los primeros (los respaldares) en el texto “estilo ojival” que se conservaban en el Museo de Pontevedra, ornamentación geométrica siglo XV proceden de la antigua sillería del coro de la catedral de Tuy¹⁶. La segunda sillería

“contiene 67 sillas, 41 en el alto y 26 en el bajo. Todas con los respaldares esculpturados. Los 26 del coro bajo representan otros tantos pasajes de la vida de San Pedro González Telmo, patrono de esta diócesis, y en los

¹⁶ Tanto los Catálogos como el resto de publicaciones de las dos primeras décadas del siglo XX emplean la división estilística: Ojival, Renacimiento, Grecomano, Neoclásico y Barroco, agrupando en ellos a monumentos y obras, seguramente obedeciendo las normas que les fueron dadas en su momento.

respaldares del alto figuran cuarenta imágenes de santos. La silla obispal contiene la imagen de la Virgen de la Asunción bajo la cual está la de san Pedro Telmo. Esta sillería es obra muy apreciable aun cuando no lo estimen así las autoridades en materias artísticas, que la han visto. En mi juicio además de la buena ejecución de la mayor parte de las esculturas observarse en ellas una manera discretísima, correcta y elegante a las veces que indica claramente una mano experta y un talento artesano nada vulgar educado todavía en el arte del renacimiento. Es de madera de castaño y fue construido a expensas del obispo fray Anselmo Gómez de la Torre en 1700”¹⁷.

Pelayo Quintero al referirse a esta sillería de Tuy explicaba que el mal aspecto de la misma se debía a que estaban pintadas de negro¹⁸ Asimismo recoge la

“cajonería con respaldares de la sacristía –castaño– estilo barroco, siglo XVIII (año de 1711). Los respaldares están divididos en relieves que representan escenas bíblicas, aun cuando de menor mérito artístico que la escultura del coro, sin embargo es digna de ser tenida en cuenta esta decoración por la riqueza de su traza en general y por ser una muestra muy típica de la complejidad del estilo barroco”¹⁹.

En situación similar se encuentra el *Catálogo* correspondiente a la Provincia de Ciudad Real realizado por Bernardo Portuondo, entregado en Madrid el 3 de 1917²⁰. A un total de 80 fotografías anotadas cuidadosamente se añaden otras 91 recogidas con apresuramiento, como precisamente la lámina 30 bis “Capital: Sillería del coro de la catedral” (Fig. 2), con una reflexión sobre la misma en el texto: Santa María del Prado fue parroquia y luego catedral,

“a los pies de la nave debajo del rosetón citado. Hoy solo se halla en él instalado el órgano, de dimensiones proporcionadas al templo, por haberse trasladado la sillería y demás enseres al presbiterio donde actualmente está instalado. Esta sillería [a mano lám. 30 bis] es de nogal bien tallado con algunas sillas y adornos restaurados y nuevos. La ornamentación es de

¹⁷ Rafael Balsa De La Vega, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Pontevedra* (manuscrito), I, 13, nº 28; tomo I de fotografías, 129, fotografía nº 12.

¹⁸ Quintero Aturi, *Noticias*, 159.

¹⁹ Balsa De La Vega, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Pontevedra*, I, nº 29.

²⁰ Bernardo Portuondo, *Catálogo monumental artístico histórico de España, Provincia de Ciudad Real* (manuscrito), 184-185. Publicado en ed. facsímil por el Instituto de Estudios Manchegos, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1972 y 2007.

columnas salomónicas con racimos y hojas de vid y adornadas van las cornisas en el gusto, no recargado aún de Churriguera, todo lo cual demuestra que debe pertenecer a la primera mitad del siglo XVIII [Salvo la silla episcopal con su doselete en forma de pináculo gótico de fino y bello calado]. Lleva agregado después en su parte superior, a guisa de galería en toda su extensión, un santoral en escayola, con las columnas de orden compuesto y pintado de nogalina, muy inferior a la sillería, la cual, sin ser cosa excepcional tiene indudablemente belleza artística no escasa. Inmediato al presbiterio estuvo un artístico púlpito, que desapareció de allí por donación del Cabildo a la capilla del asilo de las Hermanitas de los pobres. Es, según lo describe Hervás de forma poligonal y estilo Renacimiento; ostenta en sus tableros a los cuatro Evangelistas con los respectivos atributos en bajo relieve; lleva en las cornisas molduras de muy buen gusto; y remata en una ménsula a modo de capitel circular, que va superpuesta a otra mensulita más pequeña, todo ricamente adornado”²¹

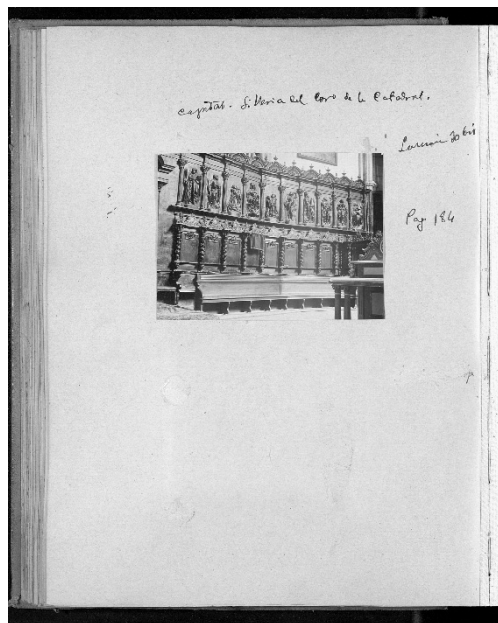


Fig. 2. Sillería del coro de la Catedral de Ciudad Real. Fotografía del *Catálogo Monumental de Ciudad Real*. ©CSIC, Archivo CCHS.

²¹ Portuondo, *Catálogo monumental artístico histórico de España, Provincia de Ciudad Real*, 179. En nota "sacristía nueva y cajonería son del siglo XVII (1632)"

En este grupo se deben incluir las referencias al coro de la catedral de Tarragona, únicas en el *Catálogo* realizado por Agustín Domenech. Tres fotografías del coro y una breve nota

“Sillería encargada por el arzobispo D. Pedro de Urrea 1 mayo 1478 al aragonés Francisco Gomar por 75.000 sueldos, empleándose madera de Poblet y de Flandes, Silla episcopal XVI influencia renacimiento”²².

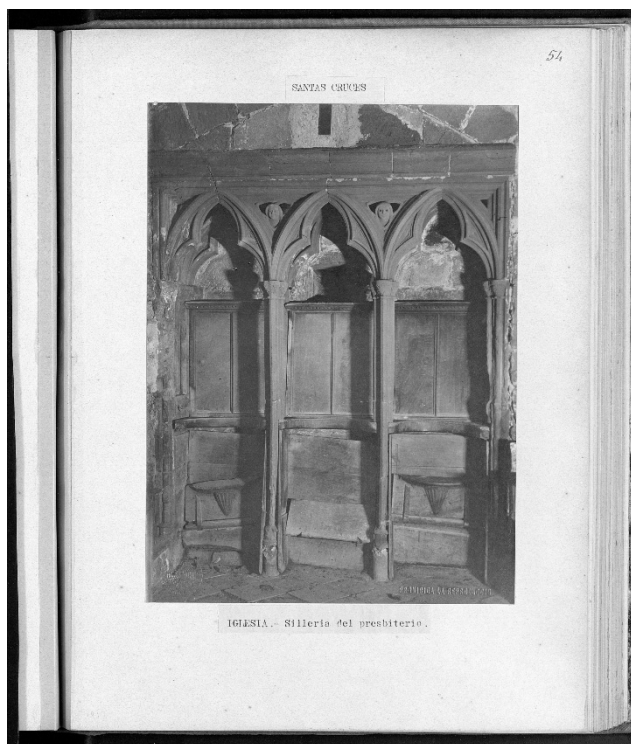


Fig. 3. Sillas del Presbiterio. Iglesia del Monasterio de Santas Creus. Fotografía del *Catálogo Monumental de Tarragona*. ©CSIC, Archivo CCHS.

De la sillería perteneciente al monasterio de Santas Creus, que fue destruida en 1831, publica una fotografía de los sitiales conservados en el presbiterio (Fig. 3)²³.

²² Rafael Domenech, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Tarragona* (manuscrito), vol. I, 60-61.

Enrique Romero de Torres se encargó de redactar el catálogo de la Provincia de Jaén, que fue entregado el 7 de septiembre de 1915²⁴. En un amplio preámbulo aclara las razones por las que no está incluida la provincia completa, explica la metodología empleada, lamenta pormenorizada y constantemente a lo largo de la obra la incomprensión de cabildos y sacerdotes, al no conceder permisos para fotografiar o mover obras, ni permitir la investigación en el archivo de la catedral de Jaén. Si por algo es destacable este catálogo es por el interés que muestra hacia las rejas y en general toda la obra en hierro de toda la provincia, haciendo hincapié también en las lápidas y antigüedades romanas, aludiendo repetidas veces a la prohibición expresa de la venta de los objetos artísticos de las iglesias según disposiciones vaticanas.

De la sillería de la catedral hace una breve descripción:

“La sillería se compone de dos partes o cuerpos, la primera dividida por pilastrillas en recuadros profusamente decorados con bajorrelieves de escenas religiosas y con adornos la parte inferior de los asientos y esta coronada por una sencilla cornisa, los asientos del segundo cuerpo están separados o divididos por columnas ornamentadas entre las que hay tableros tallados con pasajes de la Historia Sagrada y otros tableros sobre los que corre un entablamento completo de mucho vuelo que sirve de dosel, historiado con bajorrelieves encuadrados por pilastrillas en las que se ven adosadas pequeñas estatuitas terminando en profusa crestería”²⁵.

En el registro topográfico recoge notas puntuales a modo de inventario con una apreciación personal. De la iglesia de Santa María en Alcaudete incluye las de la sillería y puerta del coro:

“El coro tiene dos órdenes de asientos con bonitas tallas de nogal que representan las imágenes de varios santos y las escenas sus respectivos martirios y están separados del resto de la edificación por sencilla reja de hierro. En la sacristía hay unas magníficas puertas talladas primorosamente en casetones con cabezas de reyes y guerreros. Probablemente hechas por el mismo escultor que el retablo mayor”²⁶.

²³ *Ibidem*, vol. I, 110, vol. IV fotos.

²⁴ Enrique Romero De Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Jaén* (manuscrito), 1915, 11 volúmenes, 3 de texto y 11 de fotografías.

²⁵ *Ibidem*, vol. III, 174-175; fotos, vol. III, nº 132 y 133.

²⁶ *Ibidem*, vol. III. 324, nº 655; fotos, vol. IX, nº 195 y 196.

En San Bartolomé de Andújar “a los pies de la iglesia hay un coro sencillo de un solo cuerpo de asientos de regular merito [sin foto], en la sacristía existen unas bonitas cajoneras talladas del siglo XVII”²⁷.

“En la de San Miguel cancel suntuosamente tallado churrigueresco artesonado formando casetones del ancho de la nave central notables bajorrelieves tallados con figuras de santos inscritos en rectángulos formados por adornadas pilastras y coronados por frontoncillos; encima corre balcón o antepecho de hierro repujado y todo este frente que constituye una tribuna o coro alto descansa sobre grandes ménsulas ricamente ornamentadas. Al lado está el órgano costeadado por el Obispo don Francisco Delgado, cuyo escudo de armas rodeado de corona de laurel y policromado se ve al centro de la parte inferior del saledizo donde se apoya el instrumento... las puertas que dan entrada a la Sacristía son de rica talla, quizás hecha por el mismo autor del cancel”²⁸.

A la catedral de Baeza dedica el volumen II, con escuetas anotaciones y referencia a los incendios sufridos insistiendo en la calidad de las rejas y comparándolas con la de Jaén, fechada en 1635, dedicando un amplio párrafo a desmontar la leyenda del púlpito en el que supuestamente había predicado San Vicente Ferrer²⁹.

También el inventario de Úbeda ocupa varias páginas, recorriendo detenidamente sus iglesias, tomando muchas notas de la *Historia de Úbeda* de Ruiz y Casabán, incluso recogiendo documentos referentes a las rejas. De la Colegial de Santa María apunta que

“El obispo don Pedro Pacheco ayudó mucho con sus limosnas a costear la hermosa sillería que tallaron los maestros Juan de Reolid y Luis del Águila. Consta de 34 sillas, altas y bajas, presentando un conjunto muy agradable. Existe un bonito facistol de hierro repujado”³⁰.

Anota la sillería de San Pablo “tallada por Agustín Jurado, vecino de Cazorla, en los años de 1770 a 1772, siendo obispo de la Diócesis Don Antonio Gómez de la Torre, cuyo escudo de armas corona la silla episcopal.”³¹. De San Pedro apunta “Conservan en la sacristía una preciosa cajonera, procedente de la parroquia extinguida de San Lorenzo”. Y de la de San Isidoro señala “El coro es muy sencillo y la sillería se mandó a

²⁷ *Ibidem*, vol. III, nº 457.

²⁸ *Ibidem*, vol. III, nº 459; fotos, vol. VIII, nº 383.

²⁹ *Ibidem*, vol. II, 380, nº 259-260; fotos, vol. IV, nº 243.

³⁰ *Ibidem*, vol II, 501, nº 347; fotos, vol. VII, nº 304-305.

³¹ *Ibidem*, vol II, 523, nº 361.

hacer por el obispo Don Fray Benito Marín en 1759 coronando el escudo de sus armas el sillón episcopal³².

Con respecto a la iglesia de El Salvador, dedica seis líneas al coro a modo de inventario:

“El coro bajo situado en el centro de la iglesia tiene sillones de nogal tallados con bajorrelieves de escenas de la Sagrada Escritura. El alto, que ocupa la anchura de la nave es mucho mejor. En cada silla hay la figura de un santo primorosamente tallada³³.”

Un poco más explícito es en la iglesia de Santiago, fundado el coro por don Diego de los Cobos:

“esta en alto y ocupa el testero de entrada a la iglesia. Es una gran tribuna y tiene una preciosa sillería con dos órdenes de asientos; los de la primera fila ostentan medallones y molduras de excelente ejecución; los de la segunda que se componen de treinta y cinco asientos se ven en sus respectivos respaldos muy bien tallados los arcángeles San Miguel y San Rafael, los Apóstoles, los Evangelistas, varios santos y doctores de la Iglesia. Todo es obra de Andrés de Vandelvira, monumento en muy mal estado. La Comisión de Monumentos de Jaén, tengo entendido que ha elevado a la superioridad una instancia solicitando sea declarado Monumento Nacional, para poder restaurarlo por cuenta del Estado³⁴.”

El *Catálogo Monumental de Sevilla* fue encargado en 1907 a Adolfo Fernández Casanova, académico de San Fernando, quien entregó los seis volúmenes, tres de texto y tres de fotografías en 1910. Según consta en el expediente conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue prestado en 1920 a la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla “a manera de depósito para que sirva de índice y auxilio en sus estudios³⁵”. No hay constancia de que se llevara a cabo este préstamo. En realidad la obra se compone de tal cantidad de apartados y subapartados que, si la tuvieron en sus manos, debió complicar la redacción del realizado por la Comisión sevillana. Dividido como se acostumbró en esa primera época en Monumentos Ojivales, Renacimiento, Greco-romano, Barroco y Neoclásico, reparte la provincia en tres regiones y a todas ellas añade un “concepto resultante” y una “Bibliografía”. El volumen III “Edad Moderna”, agrupa las fotografías por materias. Dedicar por ejemplo varias

³² *Ibidem*, vol II, 524, 535.

³³ *Ibidem*, vol II, 566; fotos, vol. VII, nº 328.

³⁴ *Ibidem*, vol II, 585-586, nº 336; fotos, vol. VII, 345. El documento se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 4-58-20.

³⁵ López-Yarto, *El catálogo Monumental de España*, 33.

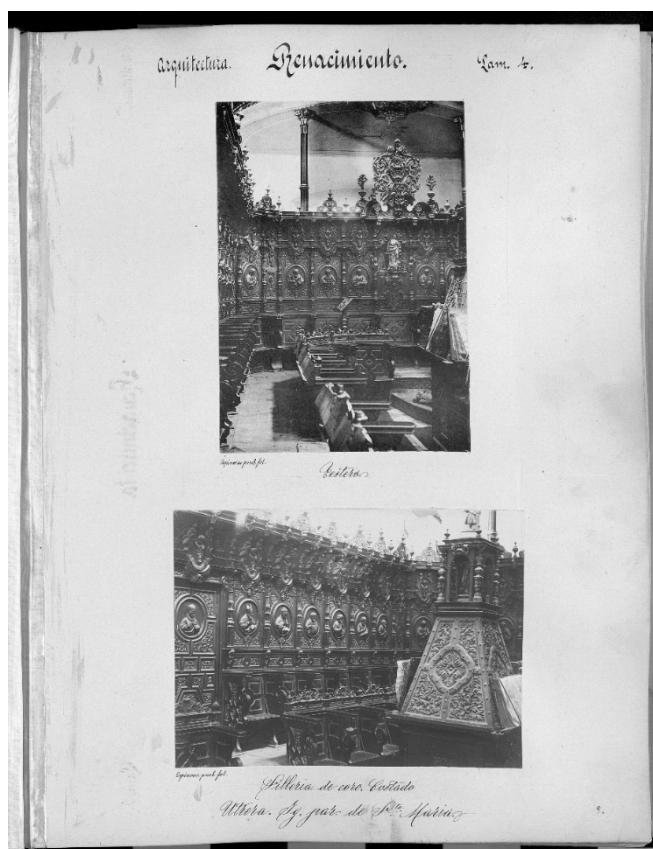


Fig. 4. Sillería de la iglesia parroquial de Santa María. Utrera (Sevilla). Fotografía del *Catálogo Monumental de Sevilla*. ©CSIC, Archivo CCHS

páginas a los órganos de la catedral. En la sección “Ojival” incluye la sillería de la catedral a la que dedica dos páginas y media de texto, apoyándose en los documentos de Gestoso³⁶ y en el Atlas II incluye dos del coro de la iglesia de Santa María de Utrera³⁷ (Fig. 4), haciendo referencia en el texto al coro de la iglesia de San Juan de Osuna, “sencillo de orden dórico”, al de la capilla del Santo Sepulcro “de caoba y al de la

³⁶ Adolfo Fernández Casanova, *Catálogo Monumental de Sevilla* (manuscrito), Atlas I, lám 54.

³⁷ *Ibidem*, Atlas II, lám 4. La misma fue utilizada por Quintero Atauri, *Noticias*, 162, quien tampoco pudo consultar el archivo.

iglesia de San Sebastián de Estepa, tomado de Gestoso, así como el apartado de Barroco a la sillería de nogal con medallones tallados con santos franciscanos del convento de San Francisco de la misma ciudad. Es posible que debido a esa complejidad de exposición y dada la realización simultánea por la Comisión de Monumentos sevillana, fuese ésta la causa de su no publicación.

El *Catálogo Monumental de la Provincia de Segovia*, encargado el 18 julio de 1908 a Francisco Rodríguez Marín, fue entregado e informado en 1923. Se conservan completos los cuatro volúmenes, dos de texto y dos de fotografías. No se publicó. Distribuido por partidos judiciales y dentro de ellos en apartados cronológicos por estilos. En el tomo I se recoge el coro de la catedral, constatando que la sillería pertenece a tres épocas distintas. Las más antiguas

“fueron donación del obispo de Segovia, don Juan Arias Dávila a la antigua catedral y de allí pasaron a la nueva trasladadas por Bartolomé Fernández y Lucas de la Saz. Su factura pertenece al buen estilo gótico florido y cuando pasaron a la catedral actual se le añadieron ocho más, obra de Jerónimo de Amberes y Nicolás Gil en 1558 (Fig. 5). Las últimas que se agregaron fueron construidas en 1790. La silla central lleva las armas del obispo Don Juan Arias Dávila y las inmediatas a la verja se reservaban a los reyes. El facistol de dimensiones enormes tiene un buen archivo musical. El pie es de Vasco de la Zarza”³⁸.

El *Catálogo Monumental de Madrid* fue encargado también a Francisco Rodríguez Marín el 27 de mayo de 1907, se informó positivamente el 20 de mayo de 1920. De los dos tomos de texto y cuatro de fotografías se conservan solamente los de la provincia, el segundo tomo de texto y dos de fotografías, faltando precisamente los relacionados con Madrid capital.

En general hace un exhaustivo y escueto inventario de edificios y contenidos. Hace referencia al del Monasterio de El Escorial, citando los nombres de sus artífices y el diseño a Juan de Herrera, ilustrándolo con solo dos fotografías, destacando el facistol y el atril atribuido a Juan Simón ilustrando con claridad los objetos y no con la misma calidad los interiores.

³⁸ Francisco Rodríguez Marín, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Segovia* (manuscrito), tomo II, láms. 65 y 66.

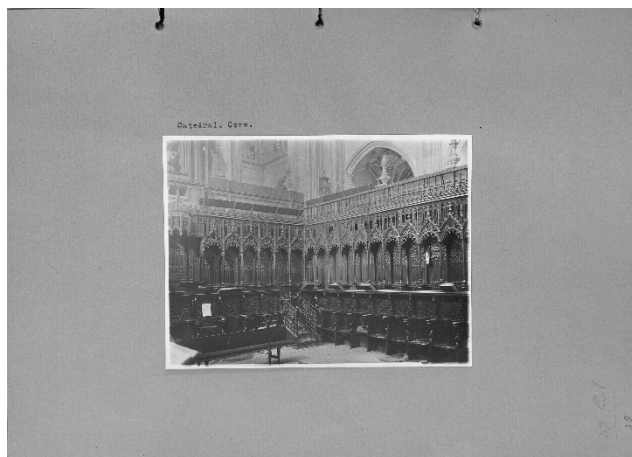


Fig. 5. Sillería del coro de la Catedral de Segovia. Fotografía del *Catálogo Monumental de Segovia*. ©CSIC, Archivo CCHS.

En cuanto al resto de la provincia consigna someramente algunas cajonerías de sacristía importantes como la de la parroquia de San Esteban Protomártir en Torrejón de Velasco “bien talladas y a los costados soberbios espejos con águilas imperiales, labrados el siglo XVII”³⁹, que las de la sacristía de la iglesia de la Magdalena de Getafe –de roble (¿?)–. En la misma aclara que el tabernáculo de dos bellos cuerpos labrados en mármol y bronce dorado, es el que se hizo en el siglo XVIII para la iglesia madrileña de las Salesas Reales⁴⁰. En el Monasterio de El Paular se detiene en un amplio párrafo sobre la reja del coro de Juan Francés comparándola con las de la catedral del Toledo y Burgo de Osma, atribuyéndola una fecha anterior a la de la Magistral de Alcalá e incluyendo referencias bibliográficas de Vegué y Goldoni⁴¹. Del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias remite a Ponz (II, 282) dando noticia de que

“junto a los lienzos de Correa hoy en el museo del Prado y de la sillería, tallada por Rafael de León en la catedral de Murcia. El inventario de incautación de esos objetos se halla en la Real Academia de San Fernando (Ar. I, leg.35)”⁴².

³⁹ Francisco Rodríguez Marín, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Madrid* (manuscrito), tomo I, 319, nº 307.

⁴⁰ *Ibidem*, tomo. I, 286.

⁴¹ *Ibidem*, tomo. I, 426 -27, fotografías 471-472.

⁴² *Ibidem*, tomo I, 397, nº 393.

Por último, de la iglesia Magistral de Alcalá de Henares tras la descripción de la reja, recoge los púlpitos ejecutados por los dibujos de Gumiel y

“la sillería del coro, de nogal, consistiendo su sencilla decoración en unos recuadros del frente avanzado superior (que cubren unas labores en bajorrelieve simulando simétricos jarrones y follajes), unas medianas figuras de bichos en la parte inferior de los brazos de separación entre las sillas y el escudo del cardenal, puesto encima de la silla central”⁴³.

En el *Catálogo Monumental de Murcia* realizado por Manuel González Simancas en 1905, se recoge la destrucción de los órganos y de la sillería, labrada el siglo XVII, en el incendio de 1854 y la colocación de la procedente del convento madrileño con una brevísima descripción y la noticia de la silla episcopal labrada por el tallista madrileño José Díaz Benito incluyendo su precio, siempre siguiendo la *Guía* de Tornel⁴⁴.

En último lugar se recogen los Catálogos con descripciones pomenorizadas y que incluyen documentación. Por razones de espacio no trataremos aquí ni de los realizados por Gómez Moreno, Ávila, Salamanca y Zamora, ni de los redactados por José Ramón Mérida sobre Cáceres y Badajoz, todos ellos publicados y que junto con el de Teruel y Burgos han sido analizados con anterioridad⁴⁵. El *Catálogo Monumental de Burgos* redactado por Narciso Sentenach en 1921, aunque inédito, ha sido consultado y recogido en bibliografía reciente⁴⁶. Las noticias correspondientes a las sillerías fueron analizadas también en 2013⁴⁷.

De los catálogos no publicados en su momento resulta interesante recoger los realizados por Rodrigo Amador de los Ríos de Barcelona y de

⁴³ *Ibidem*, tomo I, 28, nº 17.

⁴⁴ Manuel González Simancas, *Catálogo Monumental de Murcia* (manuscrito), vol. II, 121-122, nº 546; vol. III, fotografías 102, 103, 123. El catálogo de Murcia fue publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia en 1997. Se refiere a José Martínez Tornel, *Noticias históricas y curiosas de Murcia* (Murcia: Imprenta el Diario de Murcia, 1892).

⁴⁵ Aguiló Alonso, “Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España”, 264. Se analizó allí únicamente la aportación de Mérida sobre la sillería de Plasencia, si bien las de Coria y Guadalupe fueron igualmente detalladas.

⁴⁶ Isabel Mateo Gómez, *La sillería de coro de la Catedral de Burgos* (Burgos: Caja de Burgos, 1997) y René Jesús Payó Hernanz (coord.), *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte* (Burgos: Diario de Burgos, 2008).

⁴⁷ Aguiló Alonso, “Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España”, 261.

Huelva. El de Albacete, también redactado por él, igualmente erudito, no incluye noticias sobre sillerías de coro.

En el dedicado a Barcelona⁴⁸, a lo largo de los dos volúmenes de texto toma las opiniones de otros autores, en algunos casos literalmente, como las de Barraquer sobre la iglesia de San Pablo del Campo⁴⁹, o sobre San Pedro de las Puellas completamente restaurada. Sobre San Cugat del Vallés sigue a J. Gudiol refiriéndose al “coro de doble fila de las acostumbradas sillas de nogal, teniendo las del Abad y del Prior, sendos doseletes afligranados terminando en cada uno de los cabos delanteros por un púlpito” haciéndose eco de las opiniones de Gudiol, Rogent y Lampérez⁵⁰.

Dentro del apartado monumentos ojivales se refiere al coro de la catedral como “fastuoso, con monumentales y fantásticos doseles” y el retablo que a su entender procedían de las mismas manos. Recoge los escritos de Piferrer y Pi y Margall sobre los documentos del archivo del año 1483 en los que se hace mención de Miguel Loquer “quien auxiliado por un discípulo Juan Frederic construye los delicados pináculos de las sillas superiores del coro”, adjuntando una historia sobre la rebaja que se hizo al artífice alemán del precio estipulado alegando defectos, acompañado de la destrucción o pérdida de la documentación⁵¹.

El autor se refiere como olvidada a la silla del obispo, en el presbiterio, de mármol, tradición no perpetuada o borrada en las demás catedrales⁵². “Despojada del dosel, que hubo de cobijarla...figura el obispo San Olegario de pie y bendiciendo”. Introduce una página de fotos con el sepulcro de Raimundo de Peñafort, el coro y unos relieves. Lo acompaña de una larga disquisición sobre las sillas episcopales de mármol y comparando ésta con otras dos semejantes en España, la de Gerona, detrás del retablo

“monumento antiquísimo de mármol en una sola pieza⁵³, donde en las

⁴⁸ Rodrigo Amador De Los Ríos, *Catálogo de los Monumentos Histórico Artísticos de la provincia de Barcelona* (manuscrito). Entregado en 1914, dos vol de texto y dos de fotos.

⁴⁹ *Ibidem*, vol. I, 652. Cayetano Barraquer y Roviralta, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XVIII* (Barcelona: F.J. Altés y Alabart, 1906).

⁵⁰ *Ibidem*, vol. I, 748 y ss.

⁵¹ *Ibidem*, vol. II, 309 y ss, 387. Pablo Piferrer y Fábregas y Francisco Pi y Margall, *Recuerdos y Bellezas de España. Cataluña*, ilustrado por Francisco Javier Parcerisa (Barcelona: Joaquín Verdager, 1839).

⁵² *Ibidem*, vol. II, p 389, 391-392-408.

⁵³ Piferrer y Pi y Margall, *Recuerdos y Bellezas*, vol. II, 82 y 83 muy semejante al trono en que están sentadas varias imágenes de la Virgen del siglo XII en el Museo Episcopal de Vich.

grandes solemnidades...el obispo que celebraba de pontifical, toma asiento después de la incensación hasta el refectorio y donde después de consumir vuelve a sentarse; el otro de mucha mayor antigüedad e importancia, labrado en piedra común y con labores en relieve a los costados, existía en la Iglesia de San Martín de Niebla (Huelva) donde tuvo ocasión de verlo el docto Rodrigo Caro, quien decía es tan admitida tradición de los vecinos de Niebla que allí hubo Iglesia Catedral en el periodo visigodo”.

Más de veinte páginas dedica al

“magnífico coro de la nave central cuyos adornos en su mayor parte son ciertamente dignos de que los estudien y contemplen los artistas de nuestra época. Desembocando en el crucero ocupa el espacio de dos tramos de la nave mayor y cuando la luz lo hace posible, es con efecto sorprendente la riqueza y suntuosidad que en su conjunto brinda. No le cierra con verdad una hermosa reja que pueda ni compararse con las de otras catedrales, aunque no falta escritor local que lo conceptúe como nota discordante en el concierto general y arquitectónico del templo”.

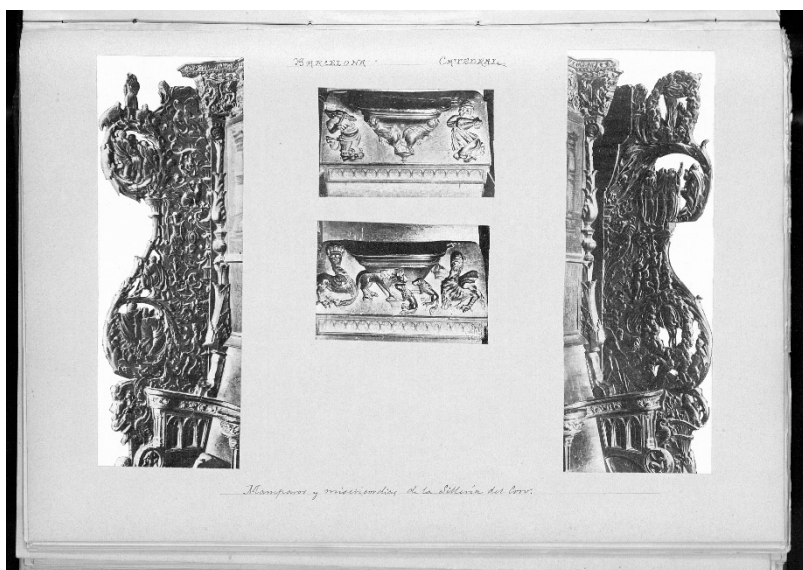


Fig. 6. Sillería del coro de la catedral de Barcelona. Detalles. Fotografía del *Catálogo Monumental Barcelona*. ©CSIC, Archivo CCHS

Piferrer no lo describe mucho pero sí el cuadro que tuvo que ofrecer el 5 de marzo de 1519. Describe el púlpito y la escalera y después la sillería, incluyendo detalles de las misericordias y remates laterales

“vástago de retorcida voluta en cada uno de sus extremos dentro de los cuales se muestran personajes sagrados, ángeles y bienaventurados...en tal abundancia...que llega a producir fatiga, asemejándose a las extrañas, confusas y caprichosas concreciones que acumuladas por los siglos recaman los desiguales huecos y las bóvedas estalactíticas de las calcáreas cuevas, en las cuales labró la naturaleza incontables maravillas”.

Sigue la descripción del coro y entra en consideración de los dos artistas alemanes Miguel Loquer y Juan Frederic ya citados quienes el año de 1483 trabajaron en ello, y constatando la atribución a ellos de la sillería alta en cuyos respaldos para la celebración del Toisón de Oro fueron pintados los blasones de reyes, magnates y grandes dignatarios con epígrafes alusivos a Carlos de Gante... y acaba citando “por su solidez y elegancia” las realizadas por Matías Bonafé en 1457⁵⁴ (Fig. 6). Aunque erudita, como era su costumbre, resulta vaga y a todas luces insuficiente información comparándola con las 35 fotografías dedicadas al coro en el *Catálogo Monumental* publicado en 1947⁵⁵.

En el *Catálogo Monumental de la provincia de Huelva*⁵⁶, Amador de los Ríos dedica varias páginas a la sillería del coro del convento de Santa Clara de Moguer. No hay referencias gráficas, debido entonces a la oscuridad del recinto. Comienza por ofrecer los datos de su fundación por Alonso Jofre Tenorio y su mujer Elvira Portocarrero:

“De aspecto singular y extraño, sin entablamento de bovedillas..., ni crestería ni trabazón superior, los altos respaldos ondulados de los sitiales, denegridos, con las vetas de la madera pronunciadas, pintados de oscuros tonos, desprovistos de entalles, y del pulimento que produce el constante uso, van decorados de policromados escudos, borrosos, que han de ser

⁵⁴ *Ibidem*, vol II, pp.410-420; recogiendo en nota, las noticias de Piferrer y Pi y Margall, *Recuerdos y Bellezas*, 305. Entre las páginas 418 y 419 del vol. II de fotografías se inserta una hoja con 4 fotografías del coro. Incluye seis fotografías sin numerar, dos mamparas de remates de costados y dos misericordias.

⁵⁵ Juan Ainaud, José Gudíol y F. P. Verrié, *Catálogo Monumental de España. Barcelona* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1947). Para el coro de Barcelona puede verse Montserrat Jardí Anguera, “Miquel Luch y su intervención en el coro de la catedral de Barcelona: nuevas aportaciones”, *Butlletí del Museu d'Art de Catalunya* 6 (2002): 47-54.

⁵⁶ Rodrigo Amador de los Ríos, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Huelva* (manuscrito), 1908, 2 volúmenes de texto y uno de fotos.

forzosamente los de la familia de los Portocarreros; pero que apenas conservan restos de las empresas que ostentaron. Esta misma decoración heráldica figura en los brazos de cada silla, donde de vez en cuando se distingue o los escaques blancos y azules del blasón, o alguna de las empresas de los Cárdenas; mas no es esto lo que en aquel monumento verdaderamente sorprende e interesa... los brazos de las sillas se muestran superiormente decorados por la figura de un león echado y esculpido de bulto en la madera, aludiendo quizás a la familia de los Enríquez, emparentada intimamente con los Portocarrero, y soportando al frente aparece cada brazo por decorativa columnilla, cuyo capitel es de perfecta traza granadina, como son sus adornos de la misma progenie y el mismo arte. De alto y casi cúbico sumoscapo, mide el capitel en su totalidad 0,25 de longitud o altura, en la cual corresponden 0,12 al capitel propiamente dicho, cuya decoración varía dentro del propio estilo, 47 milímetros al sumoscapo, y el resto se reparte entre el tablero sobre el cual avanza 88 mm. el que sirve de peana a los melencos leones, y las molduras intermedias y características, siendo su latitud mayor en el frente, de cerca de 0,10 m., que en los costados llega solo a 80 milímetros. Tallada en relieve, figura en el interior de las rectangulares cartelas de los sumoscapos vulgar frase religiosa en caracteres cúficos, y no siempre completas; es el dibujo de los expresados signos, de estirpe también granadina...

A juzgar por la expresión artística y por el tecnicismo en la labra de los capiteles, así como por la progenie del dibujo de los signos cúficos de las leyendas, fue esta sillería construida sin vacilación en la segunda mitad del siglo XV, viniendo a concertar con esta fecha los blasones nobiliarios de los Portocarreros y los Cárdenas, que en el dicho periodo de tiempo se enlazaron y que figuran policromados y ya borrosos en los sitiales... dotaron al convento de aquella sillería que, aparte de notables diferencias, ofrece muy marcadas analogías con la del monasterio de Gradefes en León, de la cual conserva el Museo Arqueológico Nacional muy interesante trozo, poniendo de relieve, el crédito que al propio tiempo en esta localidad obtenían los maestros carpinteros mudéjares, a quienes se confió la obra, más de dos siglos después de haber sido en 1257 rescatada esta región de la servidumbre mahometana, ya que no ofrezca condiciones de viabilidad el supuesto de que vinieran a Moguer para este determinado y único objeto, maestros carpinteros granadinos. Ha de ser pues conceptuado monumento de superior interés... (Fig.7). Recuerdo de la riqueza pasada del Convento, son los anchos batientes de madera con que se cierra la reja del coro. En cada uno de ellos por la faz anterior que corresponde y mira a la iglesia, es de notar bella representación pictórica, que no a otros tiempos sino a los de la labra de la sillería coral, en fines del siglo XV, ha de ser en justicia referida...⁵⁷.

⁵⁷*Ibidem*, vol. I., 593 y ss., 601, 607. Quintero Atauri, *Sillas de Coro*, 30 no la llegó a ver en la ed. de 1908 ni en la segunda de 1928.

Nos ha parecido interesante recoger resumida la detallada descripción de Amador de los Ríos, que se extiende con delectación en la interpretación de las frases que aparecen en ella “perdón, o remisión perdurable”, “el imperio o el señorío perpetuo”⁵⁸ por no haber sido conocida y no estar referenciada en la bibliografía posterior que trata de las sillerías mudéjares⁵⁹.



Fig. 7. Sillería de Santa Clara de Moguer (Huelva). Detalle. © M^a Paz Aguiló Alonso.

Del resto de elementos de mobiliario litúrgico que aparece recogido en los catálogos monumentales, por exceder de la extensión permitida, no aparece debidamente cumplimentada. Baste reseñar por ahora que no aparecen fotografiadas cajonerías de sacristía, en muchos casos recogidas en el texto, como la de Pontevedra⁶⁰, la cajonería, cancel y puertas de San Bartolomé de Andujar⁶¹, la cajonería de San Pedro de Úbeda⁶² y en el

⁵⁸ *Ibidem*, vol. I, 598-599.

⁵⁹ Ramón Yzquierdo Perrin, “Sillerías de coro gótico-mudéjares. De Santa Elena de Toro a Santa Clara de Palencia”, *Abrente* 40-41 (2008-2009): 113-148, esp. 128-129; Ángela Franco Mata, “La sillería de Santa Clara de Astudillo”, *Instituto Tello Téllez de Meneses* 81(2010): 251-277, donde se recogen las de Camps, (1931), Torres Balbás (1954) y González Gómez (1975).

⁶⁰ *Vid.* nota 19.

⁶¹ *Vid.* nota 27 y 28.

⁶² *Vid.* nota 32.

Catálogo de Madrid puntualmente recogidas las de la Magdalena de Getafe y la de Torrejón de la Calzada⁶³. Erudita es la disquisición de Amador de los Ríos sobre las sillas pétreas episcopales de Gerona, Barcelona y Niebla⁶⁴ y en cuanto a facistolos aparecen citados el de la Catedral de Segovia⁶⁵, el de El Escorial solo citado y el atril del mismo coro atribuido a Juan Simón. El único caso en que aparece reseñado fue el del coro de legos la Cartuja de Miraflores de Burgos que pasó a la iglesia parroquial de Quintanadueñas y allí fue quizás fotografiado aunque no se conserva la reproducción⁶⁶.

⁶³ *Vid.* nota 39.

⁶⁴ *Vid.* nota 52 y 53.

⁶⁵ *Vid.* nota 38.

⁶⁶ *Catálogo Monumental de Burgos*, vol. IV, nº 237.

PUTTING THE PIECES TOGETHER: A MEDIEVAL CHOIR STALL SCATTERED AROUND EUROPE

CHRISTEL THEUNISSEN

Interest in medieval church furniture has grown during the last decade, with the publication of some standard books, but for a long time furniture, particularly choir stalls, was neglected.¹ The movable property of churches, such as altarpieces, paintings, liturgical books and chalices have been studied more, in contrast to late medieval choir stalls, which form a unique world in the religious centre of the church, with their religious and especially secular carvings.

Reformation, wars and secularisation have destroyed many medieval choir stalls, which were spread around Europe. Nowadays, approximately 750 ensembles are still in situ, from Great Britain to Poland and from Scandinavia to Spain. Besides destruction, choir stalls were sold in times of financial difficulties. This was often the case in the nineteenth century during the secularisation of churches. In addition, many collegiate churches lost their original function and became regular parish churches. Choir stalls were no longer needed and church councils sold them to the highest bidder.

In the Belgian town of Aarschot, for example, the council of the Church of Our Lady sold the back panels of the sixteenth century ensemble to an English collector who transferred them to Saint Andrew's church on his estate, Gatton Park in Great Britain². Luckily, records of this transaction were kept, which makes it easy to trace the panels of the ensemble. Unfortunately, this is not always the case. Museums around the

¹ Justin Kroesen and Renerus Steensma, *The interior of the medieval village church* (Louvain: Peeters, 2004). Charles Tracy, *Continental church furniture in England: a traffic in piety* (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2001).

² Christel Theunissen, Paul Maas and Jos Koldewey, *De koorbanken van Oirschot en Aarschot gezien door de lens van Hans Sibbelee en Jan Verspaandonk* (Nijmegen: VanTilt, 2001), 122

world hold parts of choir stalls of which the provenance is unknown. Even more difficult to trace to their original locations are misericords which have been sold separately from the ensemble to collectors and museums. This last issue forms the basis for this paper, in which the provenance of a set of high quality misericords sold at auction is to be traced³.

Misericords for sale

On 6 December 2011, a misericord was offered for sale at an auction of *European Sculpture and Works of Art, Medieval to Modern* held by Sotheby's London. Lot 17 was a misericord featuring a lion, with an estimated price of £10,000 to £15,000. In the catalogue this misericord was ascribed to the workshop of Rodrigo Alemán. Sotheby's identified it as a Spanish misericord, probably from Toledo, dated around 1490⁴. It is a bi-lobed misericord with a roaring lion and leaves decorating the left and right corners. Five small round ornaments garnish the lower edge of the misericord.

This misericord belongs to a group of five, which were presented at the *Medieval and Renaissance Sculpture, 1100-1520*, exhibition organised by the London art dealer Sam Fogg in 2008⁵ (Fig. 1). Fogg had obtained the five misericords from a private collector who had purchased them from an antiquarian firm, Antigüedades Boades, in Barcelona, which in turn had bought them from a Spanish collection named Falguaras in the same city⁶.

³ I warmly thank Prof Jos Koldeweij of the Radboud University Nijmegen, Ms Arcadia Fletcher of Sam Fogg Ltd. in London, Dr Tobias Kunz of the Staatliche Museen zu Berlin and Mr Pedro Miguel Escudero Díez, curator of the Museo Diocesano y Catedralicio in Valladolid for the information and photographs provided to me. Furthermore, I would like to thank Don José Andrés Cabrerizo Manchado, director of the Museo Diocesano y Catedralicio and dean of the Cathedral in Valladolid for his kindness to guide me through the museum and the church.

⁴ Accessed August 13, 2014:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/european-sculpture-and-works-of-art-medieval-to-modern/lot.17.html>

⁵ Accessed August 8, 2014:

<http://www.absolutearts.com/artsnews/2008/06/16/35061.html>. In 2009 the misericord with the lion was part of the exhibition *A collector's cabinet III*. Daniel Katz, *A collector's cabinet III*, an exhibition from 25 November to 23 December 2009 (London, 2009), 2.

⁶ This information was kindly provided to me by M^s Arcadia Fletcher of Sam Fogg Ltd. on September 6, 2012.

This means that around the middle of the twentieth century the group of misericords were in Spain.

Each of the five misericords has the bi-lobed form and is decorated with five small round ornaments at the lower edge, except for one where the lower edge has been cut off. One of them represents a lion, another is decorated with a nude figure rising out of a goblet-like plant with arms outstretched and surrounded by ornamented leaves. The lower edge of this misericord is damaged and the tip is missing. The figures on two of the misericords both look like cherubs - human heads with wings - but they do not have children's faces. The first has a male head with prominent features: broad face, large eyes, thick lips and curly hair. The other, which is surrounded by wings and cannot be defined as either female or male, is sticking out its tongue. The last misericord of the group is decorated with an ape chained to a block. With both front paws the animal is holding the chain. The same distinguishing features of the five misericords and the fact that they had been kept together for as long as could be known, makes it reasonable to assume that they had all once belonged to the same set of choir stalls.



Fig.1. Overview of the five auctioned misericords, ca. 1490. © Courtesy of Sam Fogg, London.

As indicated above, the lion misericord has been attributed to the workshop of Rodrigo Alemán which will be applicable for the four others as well. Rodrigo Alemán was a renowned woodcarver who worked in

Spain at the end of the fifteenth century⁷. His surname suggests a German origin, but presumably he was trained in the Low Countries. However, he was responsible for the creation of the choir stalls in the cathedral in Toledo, as well as for the ensembles in the churches of Plasencia and Ciudad Rodrigo⁸.

Comparing the lion misericord in London with those in the churches in Toledo, Plasencia and Ciudad Rodrigo, the difference between them is obvious. The lion in the Ciudad Rodrigo choir stall is friendly-looking compared to the London one and the shape of the misericord is plain. In Plasencia a lion is fighting a dragon-like animal. Both beasts are standing on a base which forms part of the misericord's shape. The London misericord shows a refinement which those in Plasencia and Ciudad Rodrigo lack. The Toledo misericord has a similar finesse. However, the shape of that misericord is tri-lobed, not resembling the bi-lobed shape. The attribution of the five misericords in London to the surroundings of Rodrigo Alemán appears doubtful, but the fact that they were once part of Spanish collections and the ascription to a Spanish workshop suggests a close link with the Iberian peninsula. Is it possible to trace the provenance of these misericords? Before this question about attribution and provenance can be answered, this story has to move from the art dealers in Barcelona and London to one of the museums in Berlin.

Stalls in Berlin

A set of choir stalls consisting of two rows of five seats is part of the sculpture collection of the Staatliche Museen in Berlin⁹ (Fig. 2). They were a gift to the museum from the private collector James Simon (1851-1932). He bequeathed these choir stalls in 1918 when he donated - it was his second large donation - 350 works of art, mostly sculpture to the museum¹⁰. Simon, who started collecting art at an early age, was in his first years as a collector guided by art historians and museum directors. This changed after 1904 when he started buying independently. At that

⁷ His life and work have been extensively studied by Dorothee Heim, author of the book *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500: Studien zum künstlerischen Dialog in Europa* (Kiel: Ludwig, 2006).

⁸ Heim, *Rodrigo Alemán*, 323-327.

⁹ Frank Matthias Kammel, *Das mittelalterliche Chorgestühl. Ein Bildtraktat von der Allgegenwart des Bösen* (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, 1991), 26, anm. 5: Inv. Nrn. AE 506/507, 105 x 340 cm.

¹⁰ Kammel, *Das mittelalterliche*, 5.

same time he developed an interest in medieval sculpture. Most probably, he bought these choir stalls in the period between 1904 and 1918¹¹.



Fig.2. Overview of the choir stalls in Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nrn. AE 506/507, 105 x 340 cm, walnut. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto/Jahr: K. März, Berlin 1989.

These choir stalls, made of walnut without any side or back panels, have tri-lobed elbow-rests. The arm-rests, which have a round form and a speckled background, are decorated with fabulous creatures such as dragons and a mermaid. Further decorations of the arm-rests are a pig eating acorns, a fool's head and foliage. The misericords have a bi-lobed shape and are mainly decorated with mask-like heads of human and fabulous beings.

¹¹ Bernd Schultz, *James Simon: Philantrop und Kunstmäzen* (München: Prestel, 2007), 14.



Fig.3. Chained ape, misericord. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto/Jahr: K. März, Berlin 1989.

The ensemble in Berlin is first mentioned in the 1920s catalogue of the museum as *Französisch XV. Jahrh. Zwei Chorstühle mit figürlichen Darstellungen*¹². Frank Matthias Kammel, who worked as a researcher in the museum, published a booklet in 1991 on the representation of evil in medieval art in which he used these choir stalls to illustrate his statement¹³. Kammel confirms the earlier attribution and tries to specify the region by studying the wood used, which is walnut, and the stylistic features of the ensemble. He comes to the conclusion that the choir stalls are likely to have originated from the north of France and to date from the second half of the fifteenth century. Kammel acknowledges that it would be difficult to find the exact provenance of these choir stalls¹⁴.

¹² Wilhelm von Bode, *Die zweite Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin* (Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920), 60.

¹³ Since 1995 Frank Matthias Kammel has been head of the sculpture department of the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg.

¹⁴ Kammel, *Das mittelalterliche*, 8: "Dennoch wird es eine Aufgabe der Künftigen Forschung bleiben, die Heimat der beiden Sitzreihen exakter zu bestimmen".

Looking at the Berlin choir stalls, however, it becomes evident that the five London misericords are very similar. As will be proved, they once belonged to this ensemble. The misericords of the Berlin choir stalls have the exact same bi-lobed shape and the five small round ornaments that decorate the lower edge. Comparing the iconography, three more heads with wings decorate the misericords in Berlin. The most remarkable resemblance, however, can be seen between the misericords with the ape. In both cases, the left hind-paw of the animal is placed in the same way and the whole figure is bent in a similar manner. The other paws and the chain end are executed slightly differently, but the expression of the ape in Berlin is just as grim as the one auctioned (Figs. 1 and 3). Six of the Berlin misericords show other iconographic motifs such as two female heads with long wavy hair. Both women are looking rather grim and Kammel associates them with witches¹⁵. Furthermore, there is a childlike nude figure that is entwined with a fabulous creature; whether they are fighting or playing is not completely clear. Kammel interprets this scene as a fight between a boy and a snake¹⁶. The last three misericords are of the same type, showing monstrous heads; two have horns beside their pointed ears. One of them has a tusk-like object hanging from his nose, covering his lips. The others have their lips sealed with a padlock. While two look very grim, the third raises a smile with his earrings and fool's bells¹⁷. The group of the five London misericords can be linked for stylistic and iconographical reasons to the choir stalls in Berlin. This does not yet solve the problem of provenance. While these misericords are attributed to a Spanish workshop, the two rows of seats in Berlin are said to be French. So far, the question of the country and location of origin remains unanswered.

Comparing the stylistic and iconographical features of the Berlin stalls and the London misericords with ensembles in France and Spain provides a basis on which to rule out one of the countries as the possible provenance. France is the country where the greatest number of medieval choir stalls has survived¹⁸. Luckily, just about all French misericords are described and illustrated in the *Corpus of Medieval Misericords in France XIII-XVI*, but not many stylistic or iconographical resemblances to the London and Berlin sets are to be found there. Furthermore, the distinctive

¹⁵ Kammel, *Das mittelalterliche*, 14-15.

¹⁶ Kammel, *Das mittelalterliche*, 14.

¹⁷ An image of this figure can be found on the back cover on the booklet from Kammel.

¹⁸ Elaine C. Block, *Corpus of Medieval Misericords in France XIII-XVI Century*, (Turnhout, Brepols Publishers, 2003), 3-4.

bi-lobed shape of the misericords is not a common form in France¹⁹; this, in combination with the use of walnut, which is quite rare in the north, almost certainly rules out France as the country of origin²⁰. The choir stalls on the Iberian Peninsula are made of different kinds of wood, walnut being one of those most often used²¹. Bi-lobed shaped misericords decorate the choir stalls in, for example: Oviedo, Najera, Plasencia, Seville and Yuste. The even more elaborate tri-lobed shape is used in Toledo and Coimbra. Other stylistic elements of the choir stalls such as the round shape of the arm-rests and the tri-lobed elbow-rests are both common forms on the Iberian Peninsula²². In addition to the stylistic resemblance, a similarity in iconographical motifs is present in the stalls of Najera and Coimbra. Both ensembles have misericords which are decorated with male and female heads. In Coimbra, a misericord representing a female head with long wavy hair shows similarity with the two Berlin misericords²³. These resemblances lead to the notion that the Berlin stalls and the London misericords have their origin on the Iberian Peninsula.

The standard literature about Spanish choir stalls does not provide an answer, and none of the above-mentioned locations fits the complete profile²⁴. Searching the internet for clues brings to light documentation of Castilian sculpture written by Luis Planas Duro, and with it a new possibility: the choir stalls of the *Colegio de San Gregorio* in Valladolid²⁵. These choir stalls, which are not mentioned in any of the standard works, are described by Planas Duro in three short essays. What happened to

¹⁹ Block, *Corpus of Medieval Misericords in France*, 32-33. As far as I know only one French church (Saint-Sulpice, Maurs) has choir stalls in which the misericords have a bi-lobed shape.

²⁰ Kammel, *Das mittelalterliche*, 8.

²¹ I use the term Iberian Peninsula here because the two remaining medieval choir stalls in Portugal greatly resemble the ones in Spain, so that the two countries can be considered as one geographical area for the creation of choir stalls.

²² Round arm-rests are to be found in Barcelona, León, Palencia and Oviedo. The choir stalls in Coimbra, Plasencia, Yuste, Astorga, Najera, Ciudad Rodrigo, Seville and Zamora have the tri-lobed elbow-rests.

²³ Elaine C. Block, *Corpus of Medieval Misericords Iberia: Portugal – Spain XIII-XV Century* (Turnhout: Brepols Publishers, 2004), 8-9.

²⁴ These choir stalls are not mentioned in the following works: Dorothy Kraus and Henry Kraus, *The Gothic Choir Stalls of Spain* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986). María Dolores Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo Leonés* (León: Universidad de León, 1999). Elaine C. Block, *Corpus of Medieval Misericords Iberia: Portugal-Spain XIII-XV Century* (Turnhout: Brepols Publishers, 2004).

²⁵ Accessed August 8, 2014: <http://esculturacastellana.blogspot.nl/>.

these choir stalls and to their original location to cause them to be almost forgotten? Is there a connection between this ensemble, the Berlin stalls and the London misericords?



Fig. 4. Overview of the choir stalls in Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio.
© C. Theunissen.

Valladolid, place of origin?

The *Colegio de San Gregorio* in Valladolid was established by Alonso de Burgos († 1499) in the late fifteenth century, 1488-1496²⁶. De Burgos, a descendant of a noble family, was appointed bishop in Córdoba, Cuenca and Palencia and was a confidant of the royal family. His coat of arms, the fleur-de-lis, can be found on the exterior and interior of the building.

In 1821 the *Colegio de San Gregorio* which served as a religious centre of learning, was closed. After its closure, the interior of the college

²⁶ Diana Olivares Martínez, “Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid”, *Estudios Medievales Hispánicos* 3 (2014): 44-46.

was partly demolished and its chapel was plundered of all its valuables²⁷. This destruction came to an end in 1884, when the building was designated a national monument. Restoration started and in 1933 the *Colegio de San Gregorio* reopened as the Museo Nacional de Escultura²⁸.

The late fifteenth-century choir stalls consist of two rows of six seats with dorsal panels and they are now in the Museo Diocesano y Catedralicio in Valladolid (Fig. 4). Planas Duro refers to the chapel of the *Colegio de San Gregorio* as the original location. The chapel was created by the artists Juan Guas (c. 1430-1496) and Juan de Talavera (date cited: 1499)²⁹. The reasoning behind this origin is, first of all, the description given by Father Arriaga in the seventeenth century, mentioning walnut choir stalls with very strange woodcarvings in the chapel of the college³⁰. Secondly, the carving of an angel with the fleur-de-lis coat of arms present on one of the arm-rests³¹. The fleur-de-lis, the coat of arms of Alonso de Burgos, confirms that these choir stalls originally stood in the chapel of the college. How did this ensemble end up in the museum?

During the time, from 1821 onwards, when the *Colegio de San Gregorio* was closed, the choir stalls lost their original function. On 27 October 1869, a fire destroyed a large part of the *Santuario Nacional de la Gran Promesa* in Valladolid, and furniture and art from other churches and cloisters were used to refurbish this church³². The choir stalls from the college chapel were most likely part of this refurbishment. In the 1930s restoration work took place in this building; the completion of this work was celebrated with an inauguration in 1941. At that time, the choir stalls

²⁷ Albert Frederick Calvert, *Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Avila & Zaragoza: an historical & descriptive account* (London: Lane, 1908), 31.

²⁸ Eloísa García de Wattenberg y Juan José Martín González, *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio* (Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1985), 11-16.

²⁹ Esteban García Chico, "Juan Guas y la capilla del colegio de San Gregorio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 16 (1949-1950): 200-201.

³⁰ Clementina-Julia Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Valladolid: Institución Cultural Simancas Excma Disputación Provincial de Valladolid, 1977), 368: "El padre Arriaga la menciona ya en el siglo xvii diciendo que adornaba el coro una sillería de nogal de curiosísima escultura".

³¹ Accessed August 8, 2014: <http://esculturacastellana.blogspot.nl/>, first part.

³² Gumersindo Océn y Pereda, *Parroquia de S. Esteban el Real de Valladolid* (Valladolid: Imprenta de Garrido, 1869). From 1767 to 1933 the church was known as San Esteban. For the history of this building, see accessed August 8, 2014: www.archivalladolid.org/santuario/historia.htm.

of the *Colegio de San Gregorio* stood in the sacristy of the *Santuario*³³. After another twenty-four years in the *Santuario Nacional de la Gran Promesa* the choir stalls were eventually in 1965 donated to the Museo Diocesano y Catedralicio in Valladolid³⁴.



Fig. 1. Angel holding shield with coat of arms, arm-rest. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. © C. Theunissen.

The twelve seats placed in two rows in the museum are not the complete stalls. They were part of a larger ensemble, which was already mentioned while standing in the sacristy of the *Santuario: parte de la gran sillería procedente de la capilla de San Gregorio*³⁵. The two rows have dorsal panels decorated with tracery and ornamental leaf-work. The elbow-rests are tri-lobed, and the arm-rests have a round form and a speckled background, which can be compared with the arm-rests of the Berlin choir stalls. The stylistic resemblance between the arm-rests in Valladolid and Berlin is striking. Also the iconography of the arm-rests in both places shows great similarity, such as the representations of fabulous

³³ The book commemorating the celebration of the inauguration describes the choir stalls standing in the sacristy. *Memoria General del Santuario presentada al terminar el año 1941, por el Delegado Diocesano*, Santuario Nacional de la Gran Promesa, (Valladolid: Cuesta, 1942), 21: “Sacristías...parte de la gran sillería procedente de la capilla de San Gregorio y riquísimamente tallada con tracerías góticas, molduras renacentes y lisas, del blasón de Fr. Alonso de Burgos. Fecha: fines del siglo XV”.

³⁴ Don José Andrés Cabrerizo Manchado, director of the Museo Diocesano y Catedralicio and dean of the Cathedral, was kind enough to provide me with this information.

³⁵ *Memoria*, 21.

creatures. As mentioned above, one of the arm-rests in Valladolid is decorated with an angel holding a shield with the coat of arms of the patron Alonso de Burgos (Fig. 5). The same fleur-de-lis can be seen on one of the arm-rests in Berlin, interpreted by Kammel as a flower; however, this is actually a representation of the de Burgos coat of arms³⁶. The depiction of the de Burgos coat of arms on both ensembles points to the connection between the stalls in Valladolid and Berlin. However, it is not possible to make such a comparison for the misericords because the Spanish choir stalls no longer have any misericords³⁷. The misericords were roughly removed from their seats and the outlines of the carving are still visible (Fig. 6). One of the London misericords with winged heads perfectly matches the outline present on one of the seats in Valladolid. This provides evidence that the London misericords once belonged to these choir stalls. When the misericords of the Valladolid choir stalls were removed is not known. Presumably, this happened before the choir stalls were transferred to the *Santuario Nacional de la Gran Promesa* and after the closing of the college, between 1821 and 1869. Five of the missing misericords left Spain towards the end of the twentieth century and turned up in London recently. As the ensemble still present in Valladolid comprises twelve seats, seven misericords are still missing and their location is unknown.



Fig. 6. Seat with the outline of the lost misericords. Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio. © C. Theunissen.

³⁶ Kammel, *Das mittelalterliche*, 13.

³⁷ Pedro Miguel Escudero Díez informed me that he did not know where the misericords were: “En efecto, faltan todas las misericordias, no se sabe donde pueden estar, si fueron vendidas, robadas, o se perdieron sin más”.

The five London misericords, the ten seats in the Staatliche Museen in Berlin and the twelve seats in the Museo Diocesano y Catedralicio in Valladolid once formed one great ensemble made for the chapel of the *Colegio de San Gregorio*. The patron of this ensemble was Alonso de Burgos, whose coat of arms decorates the choir stalls. The ensemble was probably created during the last decade of the fifteenth century. Hence the question of the provenance of the misericords in London and the choir stalls in Berlin is answered.



Fig. 7. Overview of the choir stalls originally located at the convent of San Pablo, Valladolid. Nowadays in the Capilla de Nuestra Señora del Sagrario of the Catedral de Nuestra Señora de la Asunción. © C. Theunissen.

More research is however necessary to investigate the remaining problems. The style of the back panels for instance is not discussed in this paper. The issue about the craftsmen who made these choir stalls remains unsolved, as do questions about their original setting and appearance. Furthermore, the connection between this ensemble and the choir stalls originally belonging to the monastery of San Pablo in Valladolid should also be examined. This ensemble now consists of sixteen seats standing in a chapel of the *Catedral de Nuestra Señora de la Asunción* in Valladolid³⁸

³⁸ Tracy, *Continental church furniture*, 246. Hever Castle (Kent, United Kingdom) has a bench constructed out of different elements which shows parts of choir stall seats. The seats with their misericords and arm-rests show great similarity to the choir stalls of the monastery of San Pablo.

(Fig. 7). These seats were transferred to the cathedral in the seventeenth century. Until 1853 they were placed in the choir of the cathedral but after the arrival of a new ensemble, they were moved to the *Capilla de Nuestra Señora del Sagrario*³⁹.

The seats have low dorsal panels, suggesting a first row of a larger ensemble. The panels are decorated with ornamental tracery. Most seats still have a misericord, simple in form and lacking decoration. However, the lower edge of the misericords is decorated with five small round ornaments which clearly resemble the misericords from the *Colegio San Gregorio* (see Fig. 1). Looking at the arm-rests, the stylistic and iconographical similarity is even more obvious. With its round form, speckled background and figurative decoration such as fabulous creatures and human heads, the link between both ensembles cannot be denied. The Dominican monastery of San Pablo had close connections with the *Colegio San Gregorio* which also belonged to the order of the Dominicans. The monastery and the college are built next to each other. Presumably, the choir stalls for both places were ordered together from the same workshop. A historical reconstruction of these two ensembles where the pieces from Great Britain, Germany and Spain all come together could give clearer insight into the creation of late medieval choir stalls.

³⁹ This information was kindly provided by Don José Andrés Cabrerizo Manchado, director of the Museo Diocesano y Catedralicio and dean of the Cathedral during my visit on June 1st 2014.

EL CORO DEL MONASTERIO DOMINICO DE SAN PABLO DE SEVILLA

FRANCISCO PINTO-PUERTO

Resumen

Del convento de San Pablo de Sevilla sólo queda la iglesia, actualmente parroquia de la Magdalena. A pesar de esta mutación en parroquia el imponente templo dominico, obra del arquitecto Leonardo de Figueroa (s. XVII), mantiene la estructura original y por tanto el espacio del coro sobre el que versa esta aportación. Su sillería fue exclaustrada con los hermanos, y ha viajado con ellos a otro monasterio. Ocupaba originalmente los dos últimos tramos de la nave central, elevados sobre una potente bóveda rebajada. Este singular espacio estaba relacionado con dos estancias laterales; una librería de libros corales y un lugar de paso hacia la galería alta del claustro del convento. Lo especial de éste caso se debe a la articulación espacial entre estos espacios y las naves laterales del templo que propició la aparición de pequeñas tribunas laterales, articulando junto al órgano una interesante máquina acústica que intentaremos desvelar a través de su levantamiento gráfico y análisis geométrico¹.

El convento de San Pablo de Sevilla en el siglo XVII

El conjunto conventual de San Pablo se vio favorecido a lo largo de toda su historia por numerosas familias de la nobleza sevillana, perpetuando el apoyo dado por el rey Fernando III, quién lo fundó tras la reconquista de la ciudad. Pero su mayor auge se debió a la constitución de la provincia dominica de Andalucía en el s. XVI para facilitar la

¹ Este trabajo forma parte del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad (HA2012-34571 “Un modelo digital de información para el conocimiento y Gestión de Bienes Inmuebles del Patrimonio Cultural” (IP F. Pinto Puerto) y del trabajo del grupo de investigación PAI-HUM799 (grupo.us.es/ecphum799/).

evangelización de Nuevo Mundo y a la declaración de Sevilla como su sede principal. El convento de San Pablo, como casa principal de la orden en esta ciudad, fue el alojamiento de una gran cantidad de hermanos en tránsito hacia las Américas y la residencia habitual del padre provincial de la orden dominica². Por todas estas razones llegó a ser el escenario privilegiado donde se gestaría el fenómeno de la colonización, y testigo de la actividad del temido tribunal de la Inquisición.

El convento estaba situado dentro de los muros de la ciudad, junto a la Puerta de Triana desde la que se podía cruzar el río Guadalquivir a través del único puente existente para poder dirigirse al oeste. En la otra margen del río, flanqueando ese mismo camino, se encontraba el Castillo de la Inquisición. Se establecía así, entre ambas instituciones, un control espacial de su puerto fluvial, la zona más activa e importante de la ciudad.

No fue hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando el convento adquirió su mayor esplendor debido a la consolidación de la expansión económica de la ciudad por su vínculo comercial con América, y a la superación de las numerosas epidemias que asolaron estas tierras y diezmaron su población durante toda la primera mitad del siglo. Es entonces cuando la orden decidió una reforma del conjunto monástico que afectaría al claustro principal y a los edificios de su entorno. Uno de ellos era el viejo templo, que mantenía la tradicional configuración gótico-mudéjar de tres naves separadas por arcadas sobre pilastras en cruz, cubiertas de madera, y un ábside poligonal cerrado con bóvedas de crucería, y culminado por cresterías y pináculos. Su imagen exterior la podemos conocer gracias al preciso dibujo realizado por Antón Van den Wyngaerde en su visita a la ciudad en 1567³.

Parece que la primera decisión tomada por los hermanos fue abovedar las naves del templo bajo la cubierta de madera, pero debido al mal estado que presentaba su estructura entró en colapso y se derrumbó. Tras este primer fracaso se planteó una reforma mucho más amplia y ambiciosa, proyectada esta vez por el arquitecto Leonardo de Figueroa que trabajaba entonces en otras partes del convento. Su proyecto consiguió adaptar el templo original de San Pablo a la solución que había plasmado Vignola casi un siglo antes en la iglesia del Gesú en Roma, siguiendo así la estela

² Antonio Huerga, *Los dominicos en Andalucía* (Madrid: Imp. Taravilla, 1992), 131-142.

³ Dibujo preparatorio conservado en Victoria and Albert Museum (DPC/ED) Londres 18. en Richard L. Kagan, *Las Ciudades del Siglo de Oro* (Madrid: El Viso, 1986), 333.

de aquellas otras construidas en la provincia durante la primera mitad del siglo XVII⁴ (Fig.1).

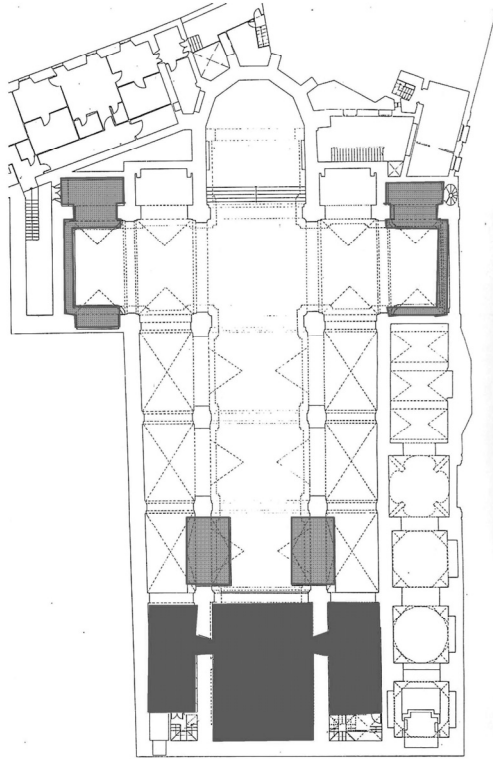


Fig.1. Planta de la iglesia del antiguo convento de San Pablo. © Francisco Pinto Puerto. 1988.

⁴ La adopción de este modelo jesuítico no debe extrañarnos, pues Vignola usó el esquema basilical que franciscanos y dominicos habían desarrollado desde el siglo XIII, adaptándolo a las nuevas formulaciones planteadas por el Concilio de Trento. La planta longitudinal y la centralizada quedaron integradas espacialmente en este modelo reforzando la idea de congregación e introduciendo la cúpula no sólo como representación del cénit del espacio interior, sino como un potencial referente urbano. Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura barroca* (Madrid: Aguilar-Asuri, 1980), 12.

El proyecto del maestro Figueroa introdujo algunas novedades respecto al modelo jesuítico que marcarían con el tiempo toda la arquitectura barroca sevillana posterior, como dejó claro Sancho Corbacho o el más reciente de Arenillas⁵. Una de ellas, aprovechada de forma magistral por Figueroa, fue el uso de un amplio crucero rematado por una espaciosa cúpula sobre tambor donde aplicó interesantes novedades constructivas⁶. Pero sin duda, el aspecto de mayor importancia para los intereses de esta aportación fue el tratamiento del eje principal de la iglesia acentuando los extremos opuestos mediante la elevación del altar y el coro sobre el suelo de la nave principal. Aunque éste juego de opuestos ya estaba presente en numerosas iglesias conventuales desde el siglo anterior, resulta singular la compleja multiplicación de espacios que encontramos en éste caso, al sumar al coro central dos grandes tribunas abiertas a cada una de las naves laterales y otras dos en los brazos del crucero. Como intentaremos argumentar más adelante, la multiplicación de espacios elevados estuvo íntimamente relacionado con la potenciación del papel musical del coro y los acompañamientos instrumentales en momentos especialmente señalados de la liturgia, sobre todo en eventos destacados del año donde se precisaba lo que se denominó el “esplendor persuasivo”⁷, fenómeno que en lo musical, tiene en España un particular desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVII. En las obras del maestro Figueroa y la saga de arquitectos que le siguió, serán frecuentes este tipo de elementos, adquiriendo localizaciones muy variadas. Esta peculiaridad contribuyó a lo que Bonet Correa denominó “barroco triunfal”⁸, como muestran algunos magníficos ejemplos sevillanos: la iglesia del Buen Suceso (1690-1730), la de San Luis de los Franceses (1699-1730) o la Colegiata del Divino Salvador (1682-1711).

⁵ Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1984), 54-63; Juan Antonio Arenillas, *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005), 129-130.

⁶ Sobre la configuración de estos elementos constructivos Francisco Pinto Puerto, “El cimborrio de madera del Antiguo Convento de San Pablo de Sevilla”, en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. 2 (Madrid: Sociedad Española de Historia de la Construcción, 2005), 863-873.

⁷ Expresión usada por san Carlos Borromeo en sus *instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577), en Norberg-Shulz, *Arquitectura barroca*, 205.

⁸ Antonio Bonet Correa, *Andalucía barroca* (Barcelona: Polígrafa S.A., 1978), 81-93.

La configuración espacial del coro

El espacio destinado al coro alto está situado a los pies del templo manteniendo una absoluta continuidad con la nave central de la iglesia, subdividido en dos tramos de bóvedas de cañón de distinta profundidad, ambos con lunetos. La única variación respecto a la modulación que articula los tramos de la nave central es la presencia de ménsulas en vez de pilastras rematadas por capiteles corintios. Al liberar las paredes laterales de capiteles y resaltes se facilitaba la colocación de los respaldos de los siales altos de la sillería, aportando una gran unidad formal. La composición resultante debió quedar muy reforzada por la potente luz que desde el oeste penetraba a través de un enorme rosetón situado en el centro de su fachada, manteniendo iluminado el espacio hasta el atardecer (Fig. 2).



Fig.2. Vista del coro vacío. © Francisco Pinto Puerto. 1992.

En los templos de una sola nave era muy habitual encontrar capillas adosadas a las paredes laterales, lo que obligaba a que la conexión entre el coro elevado y el claustro se solventara mediante una estancia que quedaba habitualmente oculta al espacio del templo. Esta estancia de tránsito estaba acompañada en muchas ocasiones por otra en el lado opuesto del coro, surgida generalmente del respeto a la simetría de la

planta o de la fachada del templo. En la iglesia de San Pablo, al contar con dos naves laterales, estos espacios secundarios pudieron quedar abiertos a las naves menores, articulando en su unión con las mismas unas tribunas bajo las cuales se habilitaron sendas capillas, repitiendo el esquema compositivo que veremos en la cabecera.

El coro central y las dos estancias simétricas quedaban separados por el mismo muro que conforma la arquería de las naves, comunicándose entre sí por huecos enfrentados, que permitían un recorrido transversal al templo. Este recorrido facilitaba la conexión con la galería alta del claustro, desde la que los hermanos accedían a sus sillas del coro⁹. Los dos espacios más pequeños que lo flanquean simétricamente son formalmente semejantes al central, pero de escala más reducida. El más cercano al claustro servía de tránsito y conexión con el interior del convento, con el noviciado y daba acceso a la escalera que sube a la cámara sobre las bóvedas, desde la cual los hermanos podían llegar a balcones y buhardillas que ofrecían un absoluto dominio visual de la ciudad. La conexión con el claustro se producía a través de dos huecos: una puerta de paso y una ventana que pudimos descubrir en la restauración realizada en el edificio a finales del siglo pasado, pues estaban cegadas desde la desaparición del claustro en 1970¹⁰. La dirección de acceso hacia el coro sólo quedaba indicada por la existencia de una benditera de piedra en forma de cuenco junto a la puerta que une esta estancia con el coro. En el lado simétrico encontramos la otra estancia, que presenta en sus muros numerosos huecos rectangulares, con el mismo tamaño de los libros corales conservados, por lo que suponemos que era su biblioteca, aunque pudo servir también de almacén de otros objetos relacionados con la actividad habitual del coro como atriles, instrumentos musicales, arcas y bancos (Fig. 3).

Antes de la citada intervención de restauración, estos dos espacios laterales estaban cerrados por una pared a las tribunas y el templo, que comprobamos fueron levantadas una vez concluido el proyecto de Figueroa. Las paredes de la estancia mantenían revestimientos y decoraciones continuas a ambos lados de los muros, reforzando la idea de adosamiento. Probablemente estas divisiones correspondían a alguna reforma realizada poco antes de 1809, fecha de la expulsión de los hermanos

⁹ Esta configuración espacial suele ser habitual en otros conventos dominicos de la provincia. Por citar sólo algunos cercanos la encontramos en Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar de Barrameda (finales s. XVI), o el de Santo Domingo el Real de Jerez de la Frontera (s. XVI).

¹⁰ Sobre la restauración, Alfonso Jiménez Martín y Francisco Pinto Puerto, "La restauración de la Iglesia de la Magdalena", *Quaderns Científics i Tècnics*, vol. 5, 5 (1993): 189-196.



Fig.3. Vista de la estancia anexa al coro, posible biblioteca de libros corales. © Francisco Pinto Puerto. 2014.

a consecuencia de la invasión francesa. Esta contingencia pudo ser también la razón por la que la decoración pictórica de esas paredes quedó inconclusa, esbozada sólo en forma de grisalla. De ser así, originalmente

los dos espacios laterales al coro central se percibirían desde la iglesia en perfecta continuidad espacial con sus naves laterales, repitiendo con matizaciones el esquema compositivo del coro central.

La extensión del coro. La articulación musical del espacio

Como ya indicamos, la disposición de las tribunas no se restringe a los pies del templo. En los brazos de la iglesia existen otras dos que ocupan totalmente los testeros de fondo del crucero y la parte alta de las capillas extremas de la cabecera (Fig. 1). La presencia de estas tribunas es excepcional en el ámbito sevillano, aportando al espacio una gran singularidad que no podemos valorar atendiendo sólo a razones compositivas. Para entenderlas debemos tener en cuenta como el contexto social, cultural y religioso, pudieron influir en el proyecto de Figueroa.

Además de las reformas religiosas que venían aconteciendo en el siglo XVII, parece existir otra razón que justifica la presencia de tribunas en los brazos del crucero, junto a la extensión lateral del coro en los pies. El aumento de complejidad en las composiciones policorales que acompañaban a la liturgia es un fenómeno que en España nace como evolución de la obra polifónica de maestros como Tomás Luis de Vitoria o Palestrina, entre otros. La multiplicación de los coros, y en especial la participación cada vez más activa de ministriles y órganos en las composiciones musicales tiene como consecuencia dos características específicas según López-Calvo¹¹: “el diferente trato que los compositores daban al coro primero respecto de los demás y la colocación de los diversos coros en la iglesia o lugares donde actuaban”. Dicho de otro modo, esta multiplicación de tribunas parece tener una relación directa con la actividad musical que acompañaba a las grandes “formas” en latín; misas y salmos, así como para algunos eventos de Semana Santa.

La diferenciación de las voces solistas o corales y de los instrumentos que formaban parte de los ministriles provocó que se dispusieran distintos focos de emisiones sonoras en el edificio. Esta separación amplificaba la diferencia entre los componentes musicales y provocaba una sensación polifónica que contribuía notablemente a sublimar la palabra que se ofrecía a los fieles. El coro central ocupado por los hermanos, los coros laterales y las tribunas de los brazos del crucero llenos de acompañamientos musicales, hacen del edificio una auténtica caja de

¹¹ José López Calvo, *Historia de la música española, vol. 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza Música, 1988), 31.

resonancia¹². Dada la integración formal que percibimos en la iglesia de San Pablo entre todos estos elementos, podemos afirmar que formaron parte sustancial del propio diseño espacial que orquestó Leonardo de Figueroa a finales del siglo XVII. Esta multiplicación de los componentes musicales pudo ser también una razón de la pérdida de protagonismo de las sillas de coro, que tan notables ejemplos de decoración escultórica llenan la geografía española como se muestra en las restantes aportaciones de esta publicación.

Desaparecida la actividad monástica con la primera expulsión de los padres dominicos, y tras ser ocupado el templo por la parroquia de la Magdalena, los espacios del coro quedaron sin función, siendo usados como almacenes descontrolados donde se hacinaban los enseres de las hermandades que residieron desde entonces en el templo. La vuelta de los dominicos tras la finalización de la ocupación francesa no llegó a restablecer de nuevo unas costumbres musicales que por entonces se habían perdido y escindido de la arquitectura. Posteriormente, la desamortización de 1835 y la consolidación de la parroquia de Santa María Magdalena, puso punto final a la preservación de estos espacios.

Por fortuna permanecieron ocultos o cegados, olvidados junto al pasado conventual del templo. El resto del convento fue desapareciendo a lo largo del siglo XX, quedando el templo como único testimonio de su azarosa historia.

De los sitiales del coro dominico teníamos noticias a través de González de León¹³, quién los vio en 1844 en su visita al convento desamortizado: “una sillería magnífica de dos órdenes de asientos, bajos y altos, y comunicación a las tribunas de los órganos”. A partir de entonces este mobiliario siguió un devenir ajeno al templo, dos destinos que transcurrirían paralelos y que son ejemplos de la penosa conservación de muchos de estos bienes muebles en la España contemporánea.

¹² Samuel Rubio, *Historia de la música española, vol 2. Desde el “ars nova” hasta 1600* (Madrid: Alianza Música, 2006), 64. Al referirse a la vida musical religiosa: “La grandeza del templo; la majestuosidad del coro, con sus sillas repletas de clero; la riqueza del retablo; la fastuosidad de los ornamentos sagrados; el número de oficiantes, presididos por el obispo; la nave abarrotada de fieles, constituían un espectáculo deslumbrante, que exigió el complemento de una música de ninguna manera inferior”.

¹³ Félix González de León, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble Ciudad de Sevilla* (Sevilla, 1845: reimpresión Gráficas del Sur, 1973), 436.



Fig.4. Vista del coro en su actual ubicación en el convento de la Asunción de Calatrava. Almagro (Ciudad Real). © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Las sillerías del coro del convento de San Pablo

El conjunto que formaban la sillería del coro tuvo desde ese momento un destino ajeno al de los espacios que los contenían. Gracias al minucioso trabajo de inventario y análisis de las sillerías de coro sevillanas elaborado por Martín Pradas, conocimos el lugar en el que se conservaba la sillería de San Pablo¹⁴, ocupando el coro de un convento de la ciudad manchega de Almagro (Fig.4).

Tras la restauración de la orden dominica en esa ciudad en torno a 1898, los padres encontraron su convento matriz en manos privadas, convertidos sus edificios en industrias y almacenes. Por esta razón, la diócesis les cedió el monasterio de la Asunción de Calatrava de esta misma ciudad, que renovaron y restauraron como nueva casa de la orden. Una vez asentados en él los dominicos de Almagro, solicitaron al Arzobispado de Sevilla la cesión de la sillería de coro que se conservaban en la antigua iglesia de su casa sevillana, convertida desde la desamortización en parroquia de la Magdalena, pues sabían que estaba en

¹⁴ Antonio Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2004), 273-281.

desuso. El traslado se produjo en 1903 quedando desde entonces el coro alto de San Pablo como un espacio vacío, sin una clara utilidad. Sólo quedó en la parroquia el órgano del antiguo convento, acompañado de otro semejante que procedía de la antigua parroquia de la Magdalena. En el sotocoro quedaron el facistol y algunos sitiales sueltos que habían sido allí trasladados para uso de la parroquia, tal como se aprecia en una fotografía conservada en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla¹⁵. A este testimonio añadimos ahora un nuevo documento periodístico que nos muestra el coro desalojado de los sitiales en 1906¹⁶. Se trata de la noticia del incendio que asoló al convento publicada en ese mismo año, donde aparece una imagen del coro ocupado por numeroso mobiliario y enseres valiosos que pertenecían al convento, apilados con precipitación para salvarlos de las llamas. A partir de este incendio el conjunto conventual quedó en ruinas, se demolieron sus restos y los solares resultantes fueron absorbidos por la ciudad mediante nuevas manzanas y calles, en un proceso que duró setenta años y que ha dejado escasas huellas materiales.

Respecto a la sillería, en la actualidad se conserva en el coro alto del convento de la Asunción de Calatrava, presentando un mal estado de conservación. Aún quedan a la vista las consecuencias de su deficiente traslado, confundido por el efecto del asalto que padeció en 1936, momento en el que se retiraron y destruyeron las figuras que formaban los relieves de los respaldos de los sitiales altos¹⁷. En la publicación realizada por Martín Pradas se recoge su cronología, las medidas principales de los estalos, el número de ellos, su descripción y el análisis de sus elementos principales. A pesar de este minucioso registro no se recoge ninguna referencia concreta a su posible ajuste con el espacio arquitectónico al que originalmente estuvo destinado. Por esta razón, decidimos medir y dibujar pormenorizadamente la sillería del convento de la Asunción de Almagro, así como recabar información sobre la forma en que fue instalada en su ubicación actual. Con estos datos realizamos una restitución gráfica de su estado original que ofrecemos aquí mediante un modelo digital.

¹⁵ Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla*, 275. La imagen pertenece a la Fototeca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Registro General nº 130, Colección D. Angulo 7-7-1917.

¹⁶ 22/07. *Revista Nuevo Mundo*, Madrid, 22 de julio de 1906. Se publica un artículo sobre el incendio que días antes asoló las dependencias del antiguo convento. Se fotografía el coro lleno de restos de mobiliario del edificio incendiado. Agradecemos a Alejandra Valdivieso la información de este documento.

¹⁷ Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla*, 276.

El conjunto de la sillería es bastante modular, produciéndose sólo cambios en los ángulos de la U que forman las tres líneas de sitiales, además de la lógica variación de dimensión y forma del que preside el coro, situado en su eje de simetría. Para las esquinas encontramos dos soluciones: en los sitiales bajos se produce como intersección de dos módulos básicos, en el encuentro de los respaldos altos se produce un chaflán que permite el ajuste modular de los sitiales al ancho del espacio donde se ubica. Por último, el estalo principal es una pieza especial, donde las pilastras que lo separan de los adyacentes se convierten en columnas aisladas que sustentan un dosel semicircular algo más decorado y profundo.

Sin lugar a dudas, el punto más interesante es la intersección de las líneas de estalos bajos, tratada con una absoluta intención compositiva, dando como resultado una pieza especial. El modo en que está resuelto suele ser frecuente en este tipo de sillerías, tal como nos muestra un documento gráfico perteneciente a un proyecto de otra sillería coetánea que se conservan en el archivo de la catedral hispalense¹⁸.

Partiendo de las medidas que presenta la sillería en su ubicación actual y manteniendo las debidas reservas en cuento a su fidelidad de la configuración que encontramos en Almagro respecto a la original, hemos vuelto a instalar virtualmente la sillería en la antigua iglesia de San Pablo, comprobando el ajuste del mismo al espacio disponible, e intentando analizar su disposición (Fig. 5).

El resultado lo comparamos con los escasos relatos que se conservan de esta sillería en la documentación histórica, obteniendo algunas conclusiones que planteamos aquí como aportaciones a su conocimiento:

¹⁸ Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla*, 226-228. Se trata de un conjunto de dos dibujos que corresponden a un coro del s. XVIII: planos sin firma. Archivo de la Catedral de Sevilla, sección Planos y dibujos nº 208 y 214 (Javier Romero Sánchez). Son dos dibujos de una sillería en forma de U en la que podemos observar algunas particularidades que bien podríamos trasladar al proyecto original del coro de San Pablo: por un lado la escala gráfica en varas castellanas que acompaña a ambos dibujos permite verificar la clara modulación usada en estos muebles; por otro lado, el plano de planta muestra el modo de solucionar los encuentros en esquina a partir de modificar dos módulos intermedios cuyos brazos se cortan en ángulo. Ambos dibujos presentan muchas similitudes con nuestro caso.

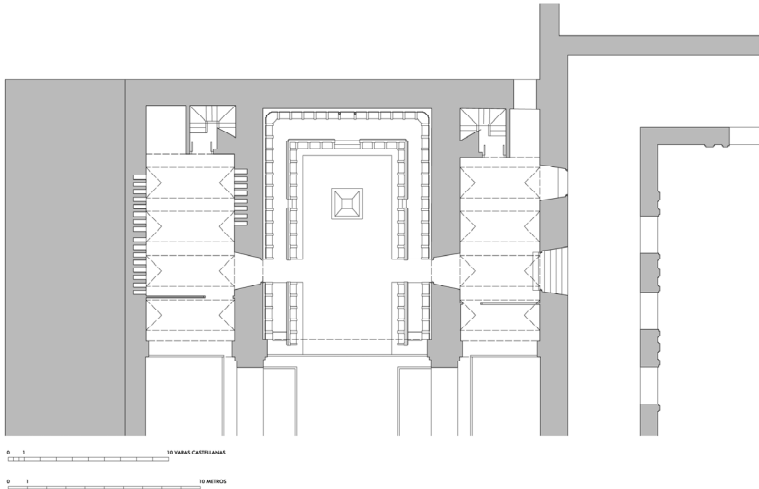


Fig.5. Planta del coro de la iglesia del antiguo convento de San Pablo (actual parroquia de la Magdalena) en Sevilla. Hipótesis de restitución de la sillería de coro. ©Isabel Pérez Peñaranda.

1. El conjunto de sitiales que se trasladaron a Almagro encontró un espacio de dimensiones muy parecidas a las del coro sevillano: 871 cm. de ancho del coro de San Pablo frente a 851 cm. de la Asunción de Calatrava. Esta semejanza hubiera permitido trasladar la modulación sin excesivos problemas, pero se aprecian importantes desajustes que sólo pueden justificarse por el desconocimiento del mobiliario reutilizado por parte de los carpinteros que lo montaron, que seguramente no fueron los encargados de desmontarlo. La rígida modulación de este tipo de mobiliario hizo que se recortaran algunas piezas y otras se cambiaran de sitio sin prestar mucha atención a los acabados de los encuentros entre las mismas. Dado el estado actual, el ajuste parece que se realizó comenzando por el ángulo derecho, observando el coro desde la nave, pues en éste lado se ajustan bien los rincones de los sitiales bajos, formando una pieza especial que aportamos en otro dibujo. El lado simétrico quedó muy mal ajustado, produciendo como readaptación de dos sitiales normales, provocando roturas importantes en los reposabrazos. Esto puede indicar que uno de estos ángulos desapareció en el traslado o durante su azarosa

vida tras la desamortización, viéndose obligados a reaprovechar las piezas conservadas (Fig. 6).



Fig.6. Imagen de la zona de esquina de la sillería.
© Francisco Pinto Puerto. 2014.

2. Existen dos soluciones distintas para las dos caras de cada brazal. Los que sirven de separación entre asientos mantiene en las dos caras un rehundido semicircular que recibe el giro de la tabla del asiento, mientras los que están por el lado de la grada mantienen la huella semicircular de este giro, sin rehundido alguno. Muchas piezas de éste tipo están mal ubicadas, pues se han usado en algunos casos brazales entre asientos para estos lugares extremos.

3. Comprobamos que los anchos de los estalos son los módulos utilizados para la configuración del espacio. Esta modulación no encaja en el coro de la Asunción, pero si en San Pablo. De este modo, el espacio del coro tendría 12 módulos de ancho, al que habría que añadir el central más amplio, y de 20 módulos desde la barandilla del coro hasta la pared de los pies. Dentro de este ámbito, el espacio formado por el recorrido transversal definido por las puertas y la pared del fondo es aproximadamente cuadrado, de doce módulos de lado.

4. En el antiguo coro de San Pablo la disposición de los respaldares ajusta bien con la altura disponible, con la disposición de las puertas de paso a las estancias laterales, y con el orden de pilastras situadas en las esquinas del coro. Las puertas ocupan exactamente el espacio de dos estalos, quedando así integradas con la sillería mediante un respaldo de madera doble de composición semejante a los anteriores, rematados por una crestería mayor que aún se conservan en Almagro reubicadas incorrectamente en los rincones del coro. En los extremos del coro sevillano, los sitiales se ajustaban bastante a las pilastras corintias, tal como se deduce de las roturas producidas en los capiteles para recibir sus

respaldos, quedando espacio para cuatro siales altos, pudiendo incorporarse una más en los bajos. Entre éstas puertas y la pared del fondo caben doce módulos, reservando el último para la solución en chaflán de los encuentros de los respaldos altos de los rincones.

6. Una vez situados en planta los módulos en el espacio disponible en San Pablo, comprobamos que ajustan bien con los anchos disponibles obteniendo así un número total de 73 asientos. Pero en el inventario realizado a consecuencia de la desamortización, se identifican "...82 asientos altos y bajos y en los primeros un santo de la orden chiquito encima de cada uno"¹⁹. Tal como mostramos en nuestra propuesta, es imposible llegar a este número de sillas sólo con el espacio disponible en las paredes. La única opción que se nos ocurre es que contaran las sillas que suelen estar situados a ambos lados del facistol para alojar a los solistas que debían interpretar las partituras de los libros colocadas en este mueble. En este caso podríamos contar con dos unidades de cinco asientos cada uno, con una forma muy parecida a los siales bajos, llegando así a un número de 83. La diferencia de un sial con la cantidad citada en el documento puede deberse a que hubiera alguno desmontado, o que no se contara el central, ya que por la disposición simétrica deben ser siempre impares. El actual coro de la Asunción de Almagro conserva 69 asientos, reunidos en dos laterales continuos de 15 siales altos y 11 asientos al fondo, quedando el resto reajustados como siales bajos. Esta disposición responde a que la distancia entre las puertas laterales de acceso y el fondo es mayor, pudiendo alojar todos los estalos de forma continua. Esto implicó la adaptación de los laterales que estaban fragmentados en Sevilla por las puertas de acceso, introduciendo una nueva distorsión respecto a su estado original.

7. Si consideramos originales los espacios de los pasillos entre las sillas altas y las bajas que se conservan en Almagro, y trasladamos esas medidas al espacio del convento sevillano, surge una relación de continuidad entre el avance de la sillería y el vuelo de la tribuna del órgano respecto a las paredes laterales de la nave central. Esta disposición libera el espacio central de obstáculos y barreras al sonido y a la vista, percibiéndose desde la nave en armonía.

¹⁹ Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla*, 275. Se recoge el documento original; IC. AGAS, Sección Justicia, serie ordinarios. Legajo: 1877. 29 de septiembre de 1835.

Conclusiones

Los espacios que constituyen el coro proyectado por Leonardo de Figueroa para del convento de San Pablo van más allá de crear un simple coro. Son resultado de la evolución de su papel dentro de la liturgia, cada vez más compleja con el paso del tiempo, requiriendo espacio de acceso o vestíbulo, de lugar de congregación o coro propiamente dicho, de biblioteca, de disposición diferenciada de ministriles y demás instrumentos que se van incorporando al “esplendor persuasivo” del barroco. Espacios de una gran riqueza decorativa y espacial que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad mediante la integración de análisis espaciales, funcionales y simbólicos (Fig.7).

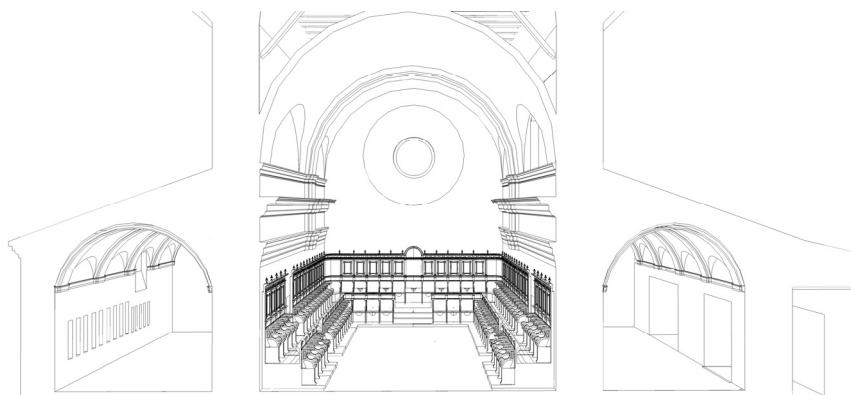


Fig.7. Anaparástasis de la sillería en el coro de la iglesia del antiguo convento de San Pablo. Sección perspectivada del coro y las estancias laterales. © Francisco Pinto Puerto. 2014.

Los sitios que los documentos han localizado en Almagro, se ajustan bien al espacio original del convento sevillano, tanto en planta como alturas, aunque resultan sumamente parcos y austeros en relación a la ornamentación del templo. Creemos que se realizaron posteriormente a la reforma del templo, seguramente después del cierre de la nave central y los brazos entre 1696, momento en el que aún quedaba por cerrar las naves y 1724, cuando se inaugura solemnemente el templo. La ejecución de este mobiliario requirió de dibujos y planos que pudieron ser semejantes a los anónimos conservados en el archivo de la catedral hispalense, dibujos que para nuestro análisis son de una gran importancia, pues permiten conocer el modo en que fueron pensados y proyectados.

La consideración de la evolución polifónica durante la segunda mitad del siglo XVII hacia la policoralidad, coincide con la etapa de reforma de la iglesia por Leonardo de Figueroa, arquitecto que se caracterizó por introducir importantes innovaciones formales y constructivas en el contexto sevillano. A ellas debemos añadir ahora también su sensibilidad a la componente funcional derivada de la adaptación a las corrientes musicales que se imponían en esa época y que seguramente demandarían los padres dominicos para sus celebraciones más solemnes. Esta incorporación es también coherente al papel predicador y difusor de la fe cristiana desarrollada por estos padres, materializado en el potente programa decorativo que conserva la iglesia.

Palabra, música, imagen y espacio se confabularon en este edificio a través del proyecto de Figueroa. Al extinguirse la música, distorsionarse las palabras, desaparecer la sillería y ocultarse los espacios, la arquitectura del coro quedó suspendida en el espacio, olvidada, fragmentada en trozos distantes, en tiempos distintos difíciles de recomponer. Esperemos que este trabajo contribuya a considerar al menos los componentes que le dieron sentido y significado, y a la necesidad de comprenderlos como un conjunto indisoluble.

LA SILLERÍA DEL CORO DESAPARECIDA DE OLIVIER DE GAND EN EL *CONVENTO DE CRISTO* DE TOMAR

SUSANA ROSADO ALVES

El espacio y la encomienda

La extinción de la Orden del Temple en 1312 dejó en Portugal una orden única en todo el mundo católico que fue fundada en 1319, y con la protección del rey¹ fue llamada la Orden de Cristo. A partir del año 1357, instauró su sede en Tomar², en el local templario donde existía una pequeña construcción conocida como “Charola”, junto a la cual, se fueron construyendo otras durante siglos, lo que a final del s. XVII, dio lugar al Convento de Cristo.

La “Charola” del Convento de Cristo fue construida en el s. XII y su función es todavía hoy motivo de debate entre los expertos³. Debido a su forma circular, parecida al Templo de la Roca de Jerusalén, su función de culto se cuestiona actualmente debido a que su aspecto bélico crea dudas sobre su funcionalidad (Fig. 1). No obstante, independientemente de la intención inicial de construcción, este espacio fue utilizado como espacio de culto y estuvo aislado hasta 1420.

¹ Aprobada por el Papa Juan XXIII, la creación de la Orden de Cristo se hizo a petición del rey D. Dinis para evitar la alienación de los bienes de la extinta Orden del Temple, para la cual se transferirán no solo los bienes sino también los privilegios de ésta. Manteniendo siempre la subordinación al rey, a partir de 1417, con la nominación del Infante D. Henrique como Maestre de la Orden, ésta pasó a ser gobernada por miembros de la Casa Real o por el Rey.

² La anterior y primera sede de la Orden de Cristo fue el Castillo de Castro Marim. Sin embargo, la Orden estuvo en Tomar desde 1322, provocando la degradación de las dependencias de la sede principal y la oficialización del cambio de sede a Tomar el 1357.

³ Nuno Villamariz Oliveira, *Castelos Templários em Portugal* (Lisboa: Ésquilo, 2010), 321.



Fig. 1. “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

En 1510, durante el reinado de D. Manuel, cuando el Infante D. Henrique gobernaba la Orden, decidió añadir un cuerpo rectangular a la estructura circular, para ello, fue necesario abrir dos de los tramos para permitir dicha unión. La obra fue encargada al arquitecto Diogo de Arruda, quien decidió abrir el arco triunfal, pasando a ser la Charola, la capela-mor. Con este plan, el espacio rectangular sería dividido en dos

espacios y funcionar como Sala Capitular de la Orden de Cristo: un coro alto para la sillería y una cámara baja, que sería la sacristía, obra terminada por João de Castilho en 1515 (Fig. 2).



Fig. 2. Cuerpo rectangular añadido a la “Charola”, Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

Para el espacio superior se encargó una sillería a uno de los escultores más importantes de la época, Olivier de Gand, quien con ayuda de Fernão Muñoz entre otros, comenzó la obra en enero de 1511 a condición de finalizar la misma en un plazo máximo de tres años. Pero, con la muerte

del escultor en noviembre de 1511, la obra fue terminada en 1514 por Muñoz⁴.

La destrucción y los dibujos

Con la tercera invasión de las tropas napoleónicas en 1810, comandadas por Massena, la sillería fue destruida. No obstante, tenemos constancia de dos dibujos de 1809 elaborados por un oficial de armas portugués llamado Macedo. Fue gracias a estos dibujos que se ha podido, durante mucho tiempo, realizar un análisis aproximado de cómo era dicha sillería⁵.

En ellos, se pueden observar elementos tales como el friso de espigas y vieras al estilo manuelino, los respaldos decorados por esferas armilares, cruces de Cristo y el dístico IHS, así como el conjunto de esculturas de madera, incluido el baldaquino.

Diversos han sido los historiadores que intentaron analizar los dibujos y describirlos al detalle, concluyendo que la enorme sillería en forma de “U” tendría en el centro el trono del gran-maestre y que sería único en Portugal por la presencia de un inmenso pináculo correspondiente a la época del último gótico, incorporando en el primer piso una imagen del prelado con báculo, quizás San Benito, que observaba y protegía la Orden Militar. La imagen se encontraba dentro de un nicho con doble baldaquino, bordeado de pequeñas estatuas de ángeles armados con escudos. El piso superior tendría tres grandes imágenes de ángeles vestidos según la época flamenca: el del medio con una cruz y los dos laterales con escudos. El pináculo terminaría en el altísimo dosel de tracería gótico, que se levantaba casi a la altura de la ventana redonda siendo coronado por el símbolo manuelino de la esfera armilar, por debajo de la cruz de la Orden militar de Cristo.

Por encima de paneles arabescos renacentistas, ocupaban el respaldo, estatuas de obispos y guerreros en los nichos que representaban hermanos y Maestros de la Orden Militar de Cristo⁶. Por encima de estas imágenes se levantaba la forma curva del guardapolvo con el lambrequín de madera de tracería. Compuesto de un friso de hojas, con las armas del reino sobrepuestas, por encima del cual se erguía otro, dividido en paneles

4 Paulo Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal-Templários e Templarismos* (Lisboa: Circulo de Leitores, 2010), 224-225.

⁵ Estos pertenecieron a José Isidro de Seabra Mousinho, nieto de José Seabra da Silva, ministro del rey D. José.

⁶ Según Albrecht Haupt en Robert C. Smith, *Cadeiras de Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1968), 17-24.

cuadrados, mostrando esferas armilares y otros símbolos no descifrables en el dibujo, orlados según el primer Renacimiento. Por último, en la parte más alta, estaba adornada con una serie de pináculos de varias alturas, encasillando una cola de cruces de la Orden.

En las sillas del dibujo se pueden ver las tres colas de asientos⁷. En el parapeto de la primera cola había una arcada de paneles, en los que se presentaban imágenes de hombres que se curvaban, para sostener tablas que servían de estante. En los respaldos de las sillas superiores figuraban varios ángeles.

Finalmente, con el fin de acompañar la posible descripción de la sillería a partir del testigo gráfico amador, surgieron las comparaciones con otras obras de Olivier de Gand o con otras sillerías de coro conocidas y existentes actualmente.

Robert Smith⁸, al hablar de la sillería de coro de Funchal en comparación con la información que se puede obtener de ambos dibujos de la sillería de Tomar, concluye que la forma de las sillas y el friso de paneles de relevo del primer Renacimiento de ambas son de estilo franco-flamenco. Al compararla con la sillería de Santa Cruz, el autor concluye que son similares también en la forma, siendo tradicional de la época. A partir de este momento, se vuelven comunes las semejanzas entre obras de este tipo y de la misma época en territorio nacional, por la influencia que cada oficina práctica tenía sobre las circundantes.

El carácter internacional del autor lo lleva a concluir también, que el dibujo del dosel recuerda motivos semblantes existentes en el trono de la sillería que, en 1467, fue construida para el obispo de Palermo, Niccolò Puxades. Así como una serie de pináculos añadidos⁹ por el alemán Miguel Loquer, entre 1485 y 1487, a la sillería de la catedral de Barcelona (Fig. 3). La obra en general y la posición central de las sillas, evocan el conjunto del monasterio benedictino de Santa María de Nájera (Logroño), obra de diversos entalladores, en 1493.

A inicios del siglo XX, Reynaldo dos Santos, nos da también la hipótesis de la supervivencia parcial de la sillería con la existencia de uno de los ángeles vestidos de época flamenca, pudiendo ser uno de ellos el famoso ángel de talla policromada, atribuido a Fernao Muñoz, que actualmente se admira en el altar de la “charola” de la iglesia (Fig. 4). Durante mucho tiempo la presencia de los dibujos, han sido la única explicación al vacío existente en este lugar.

⁷ Smith, *Cadeirais de Portugal*, 17-24.

⁸ Smith, *Cadeirais de Portugal*, 17-24.

⁹ Según Atauri en Smith, *Cadeirais de Portugal*, 17-24.

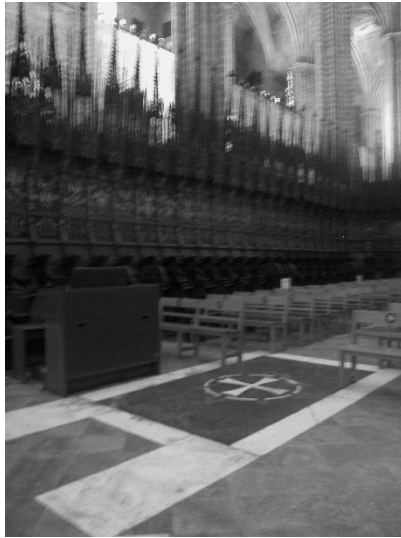


Fig. 3. Sillería de coro de la Catedral de Barcelona, España, en el 2014. © Susana Rosado Alves.



Fig. 4. Ángel policromado en la “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

El testigo de Jerónimo de Román

En 2008 surgió la versión editada¹⁰ de un manuscrito del siglo XVI de un cronista español de la Orden de San Agustín, Jerónimo Román (1536-1597), que fue ordenado sacerdote en 1560 y realizó su primera visita a Portugal en 1568. En España escribió sobre su Orden y las *Repúblicas del Mundo* (1575). En 1581 realizó su segunda visita a Portugal, a las cortes de Tomar, donde Felipe II fue nombrado rey. Más adelante, en 1586/7 se trasladó definitivamente a Portugal donde obtuvo la información que le permitió escribir sobre la historia portuguesa, incluido este manuscrito sobre las Órdenes de Cristo, Santiago y Avis¹¹ (Fig. 5).

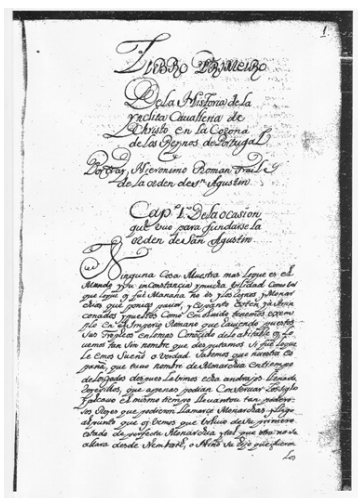


Fig. 5. Coleção Pombalina, ms. 688 (microfilme F. 4830), fls. 1, © Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

¹⁰ La edición se basó en el manuscrito de la versión de la “Colección Salazar y Castro”, de la Real Academia de la Historia de Madrid por ser la más completa, con los folios bien numerados, encuadrados en uno único volumen, en buen estado de conservación, con lectura paleográfica con reducido grado de error e con algún folio ilustrado con imágenes, que no se verifica en las restantes versiones. Real Academia de la Historia de Madrid (RAHM), *Colección Salazar y Castro*, ms. I-18, fols. 1-94v (Livro 1); fols. 95-168 (Livro 2)

¹¹ Luís Adão da Fonseca e Maria Cristina Pimenta, “Introdução—As Crónicas sobre as Ordens Militares Portuguesas de Jerónimo Román,” en *História das Inclitas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis por Frei Jerónimo Roman* (Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2008), 7-20.

Escribió sobre la historia, funcionamiento y organización de la Orden de Nuestro Señor Jesús Cristo y describió el Convento de Cristo de Tomar, sede de la Orden. Dividido por capítulos, el manuscrito describía, entre otras cosas, las dependencias del Convento y la Iglesia.

Es en el capítulo 23, “Coro y como se hace el Oficio Divino en él”, en el que, antes de hablar de la sillería de Tomar, empieza por intentar describir como se empezó a practicar el oficio divino en la estructura circular dejada por los templarios, que como hemos visto anteriormente, se trata de un espacio poco común al culto divino. Empieza por explicar que en la época del Infante D. Henrique los clérigos hacían el Oficio Divino en Santa María del Olival, en la parte baja de la ciudad de Tomar, y que el mismo Gran-Maestre tenía intención de transferirlos a lo alto del castillo. Tendrían como Coro la parte de dentro de la “Charola” y el Tabernáculo, dejando el resto del espacio para el pueblo, siendo así la tribuna donde se juntaba el clero pegada al altar, recordando las catedrales de Lisboa y Oporto de la época. Observamos también un cambio brusco de tema para mencionar que en tiempos del rey D. Manuel se añadió el Coro, siendo “una de las mejores piezas que hay en España de madera” siendo solo mejor el coro del Monasterio de San Bernardo de Oseira en Galicia, obispado de Orense.

Una de las novedades que introduce, es la función inicial de esta sillería en este espacio, que serviría no para los clérigos, sino para el cuerpo de Caballeros de la Orden para celebrar los Capítulos. Fue más adelante, con la necesidad de culto debida en parte al creciente número de religiosos, que surgió la unión entre el cuerpo circular y este espacio. Así, el autor es de la opinión, que este espacio sería utilizado como Coro, pero serviría originalmente para Capítulo de los Caballeros, teniendo en cuenta que la parte baja sería reservada inicialmente para los religiosos.

Una vez esclarecida la función, describe la sillería de coro, haciendo referencia a 84 asientos siendo el central el más grande reservado al Maestre. Siendo toda tallada, en los respaldos más altos cuenta con diversas historias y figuras de actos de los Caballeros de la Orden a lo largo del tiempo, así como la existencia de un gran estante que soportaba elaborados libros.

A pesar de que este fraile español hablara a lo largo de toda la obra sobre la historia de la Orden de Cristo, no hace referencia a qué episodios o figuras estarían representados en los respaldos de la sillería que nos interesa. No obstante, la información que puede cambiar nuestra perspectiva de esta sillería es su opinión en cuanto a la función original de esta pieza, siendo la misma, la recepción de los Capítulos de la Orden y no, inicialmente, la de Coro de religiosos.

Conclusión

El Convento de Cristo en Tomar, y en particular la “Charola”, continúan siendo objeto de estudios y teorías en manos de expertos y aficionados. Habiendo sufrido tantas alteraciones a lo largo de los siglos, se admite la pérdida de elementos importantes de la Historia de la Orden, del País y del Arte. La desaparición de la sillería del coro proyectada para un espacio particular por uno de los mejores artistas de la época es de hecho, una pérdida irreparable que muchos historiadores intentan solucionar, reuniendo el máximo de información posible.

No debemos ignorar ninguna información, sean los tan importantes y analizados dibujos de época, sean las diferentes teorías y análisis hechos hasta hoy o bien los testigos de época que nos pueden dar una pequeña visión, a pesar de parcial, del elemento en estudio.

El testigo de Jerónimo de Román nos aporta la hipótesis de una nueva función que puede cambiar nuestro punto de vista sobre este elemento hasta llegar a pensar que podría estar representado en él. Se trata de un trabajo incompleto sobre el que debemos trabajar para intentar obtener información concreta de lo que hasta hoy solo es: “el fantasma de una obra desaparecida” (Fig. 6).



Fig. 6. Actual sillería de coro en el coro alto de la “Charola” del Convento de Cristo, Tomar, Portugal, en el 2010. © Susana Rosado Alves.

LOS COROS Y ANTONIO DE FIGUEROA

CARLOS FRANCISCO NOGALES MÁRQUEZ

Introducción

El arzobispado de Sevilla, desde la reconquista cristiana en el siglo XIII hasta su desmembración a mediados del siglo XX¹, fue un amplio y rico territorio cuyas fronteras se mantuvieron más o menos estables durante 600 años, comprendiendo a finales del siglo XVIII las actuales provincias de Sevilla y Huelva, así como la campiña jerezana, la sierra de Cádiz, y la comarca de Teba en Málaga. La mitra hispalense administraba desde la capital este vasto y variado espacio de tierra, desde las sierras de Aracena a las marismas del Guadalquivir, desde las campiñas de Jerez y Écija hasta el Andévalo onubense, intentando dar una unidad religiosa, administrativa y artística a este trozo de Andalucía Occidental.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el arzobispado hispalense va a sufrir un período sin precedentes de reformas arquitectónicas en sus templos. Las causas, aunque muy variadas, las podemos enmarcar en tres grupos:

El terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. Tras el cataclismo, que afectó a todo el reino de Sevilla de manera desigual, entre 1756 y 1760 se realizaron gran número de arreglos en los templos del arzobispado, casi todos de urgencia para evitar la ruina. En algunos documentos se comenta que todas las torres del reino sufrieron daños. Debido a la premura de las obras, se nombraron gran cantidad de maestros mayores para este exceso de trabajo, junto con el resentimiento de la economía por la catástrofe, muchas de estas reformas no fueron de la calidad que se hubiera esperado, y ya desde 1770, e incluso antes, los templos tuvieron que volver a recomponerse. El exceso de arena en las mezclas, o no haberlas fraguado bien, son las causas principales de estos deterioros, que van a llevar a nuevas obras en los templos, algunos de los

¹ En 1953 se creó la diócesis de Huelva, y en 1980 la diócesis de Asidonia-Jerez, quedando el arzobispado hispalense reducido a la actual provincia de Sevilla.

cuales van a ser derribados en el último cuarto del siglo, al no poderse arreglar.

El crecimiento de la población en esta época, en la que muchos de nuestros pueblos y ciudades duplicaron sus vecinos, no cabiendo los mismos en los templos, produciéndose no pocas extensiones en las iglesias, ya fueran por los pies, cabeceras o añadiendo naves laterales, así como reestructurando el interior de los mismos, cambiando la colocación de los coros, comulgatorios, capillas, etc. aunque en otros casos tuvieron que construirse de nuevo los edificios por ser esta la medida de menor coste para solucionar el problema.

El no ser menos que nadie. La tercera causa va a estar oculta, presentando las dos anteriores como motivo principal. El ejemplo más claro lo podemos ver en la sierra de Aracena, aunque también se pueden registrar por todo el reino. Desde la década de 1770 se va a producir la independencia de muchas aldeas y pueblos de las villas principales, previo paso por la caja señorial o real. Así van a aparecer nuevos pueblos que necesitan mostrarse frente a los vecinos, y un símbolo de independencia va a ser la construcción de una gran iglesia con su torre visible desde la lejanía. Esto va a llevar a otras localidades a reclamar reformas en sus torres y templos, para por lo menos igualarse al vecino, aunque siempre se intentará mejorar, sino más alta, más vistosa y reluciente. El arzobispado hispalense va a intentar construir lo justo y necesario para el funcionamiento de las parroquias, entrando en estos momentos las negociaciones con las elites locales² que se van a comprometer a pagar una parte u otra del edificio, para que la construcción sea más hermosa.

Los diseñadores de estos nuevos templos, y extensiones van a ser los maestros mayores del arzobispado hispalense. Maestros alarifes, carpinteros, de retablos, campaneros, organistas, etc. van a ir recorriendo todo el arzobispado ante las peticiones de las diferentes parroquias y ayuntamientos, arreglando edificios o haciéndolos de nueva planta.

En este período, el arzobispado mantenía en nómina a dos maestros mayores de albañilería, aunque en ciertos momentos puntuales pudiese tirar de otros alarifes sevillanos o locales, encontrándonos entre 1775 y 1780 con hasta tres maestros mayores nombrados oficialmente, produciéndose importantes disputas entre ellos. De 1775 a 1800 seis son los maestros mayores activos en el arzobispado hispalense: Pedro de Silva, Ambrosio de Figueroa, su hijo Antonio de Figueroa, Vicente de San Martín, Fernando Rosales y Santiago de la Llosa, aunque no podemos olvidar la presencia de otros maestros como José Álvarez, maestro mayor

² Entendamos como elites locales los más ricos del pueblo, no se está hablando en ningún momento de nobleza local.

del cabildo catedral, que en ciertos momentos de mucho trabajo va a ejercer como maestro mayor del arzobispado, José Tirado, la familia San Martín, los maestros de la audiencia sevillana, José Echamorro, etc. Va a ser muy difícil poder establecer que partes son realizadas por cada uno de estos alarifes, puesto que una misma iglesia pudieron pasar varios diseñadores, cambiando y rediseñando las obras del alarife anterior.

Frente a estos maestros mayores del arzobispado, vamos a encontrar en el último cuarto del siglo XVIII otros agentes que van a influir sobre el trabajo. Por un lado las grandes ciudades del reino tienen sus propios gremios de alarifes, que van a intentar quedarse con las obras en sus localidades y cercanas, frente al “intrusismo” del arzobispado. Así el caso más destacado será Écija, pero también Jerez de la Frontera o incluso otras localidades más pequeñas como Fuentes de Andalucía, Carmona, etc. van a darle una impronta propia a sus obras.

El tercer agente va a ser la aparición por orden de la monarquía de la Real Academia de San Fernando de Madrid, intentado controlar el trabajo de los maestros mayores y colocar en sus puestos a académicos que construyesen según sus diseños. Entre ellos podemos destacar la figura de Ignacio Tomás.

Los Figueroa: Antonio de Figueroa

Hablar de arquitectura barroca en Andalucía Occidental, y más concretamente en Sevilla, es hablar sin lugar a dudas de un apellido, Figueroa. Para algunos investigadores, lo que los Churriguera son para Castilla, los Figueroa son para Sevilla. Se trata de una saga de cuatro arquitectos³, que empezando por el gran Leonardo de Figueroa, constructor del increíble templo de San Luis de los Franceses entre otros, continuado por sus hijos, Matías de Figueroa y Ambrosio de Figueroa y terminando con el hijo de este último, Antonio, van a cubrir todo el siglo XVIII sevillano.

Antonio de Figueroa era el cuarto hijo del matrimonio formado por Ambrosio de Figueroa y María Ruiz⁴, nacido en 1733 posiblemente en la

³ Se ha localizado en la biblioteca colombina de Sevilla un tal “Luis Figueroa” como albañil (Archivo de la Catedral de Sevilla, Sección VI, Contaduría, Libro 77 B. Directores y Maestros de Obras, fol. 55). Podría tratarse de un hijo de Ambrosio de Figueroa con su segunda mujer Juana de Pineda, hermano de Antonio de Figueroa, no habiéndose encontrado más documentación al respecto.

⁴ Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1952).

calle Espíritu Santo de Sevilla, debido a que era el lugar de residencia de la familia en esa época según los padrones parroquiales⁵.

Desde pequeño trabajó con su padre⁶, del cual aprendió el oficio de albañil, siendo el heredero natural de las obras de su abuelo Leonardo, de su tío Matías y de su padre Ambrosio.

Se casó con Francisca Pineda, con la cual tenemos constancia que tuvo tres hijos, Nicolás Eusebio, Nicolás Pedro Nolasco y Joaquín, no sobreviviéndole ninguno de ellos. Trabajó como ayudante de su padre, siendo el sustituto del mismo en los momentos en que Ambrosio no podía hacer las visitas, consiguiendo a la muerte de éste el puesto como maestro mayor de obras del arzobispado hispalense, cargo que mantuvo hasta el día de su muerte el 30 de Julio de 1793, siendo enterrado en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla.

Fue uno de los arquitectos más prolíficos del siglo XVIII sevillano, pudiendo destacar sus intervenciones en San Bartolomé de Sevilla, Aznalcóllar, Bormujos, Peñaflor, San Pedro de Carmona, La Campana, Écija, Constantina.

Los Coros

Si para las torres en el arzobispado hispalense el modelo va a ser la Giralda, para los templos siempre se va a intentar tender, dentro de las posibilidades, hacia la Magna Hispalensis. La presencia de los coros tradicionales hispánicos situados frente al altar mayor, ocupando el centro del templo, se van a respetar siempre y cuando los recursos lo permitan.

Antonio de Figueroa, como maestro mayor, intentó durante su trabajo, dar un equilibrio entre las necesidades de la mitra, la cual se encontraba en estos años en un frenesí constructivo, y los deseos de los vecinos, que siempre soñaban con un edificio más espectacular. Dentro de los trabajos que se realizan vamos a distinguir por su colocación (entre coros bajos y coros altos, diferenciando estos segundos de las tribunas), así cómo por su realización (entre reformas y de nueva construcción). El maestro va a trabajar en el espacio arquitectónico, diseñando el lugar donde se habían de colocar, siendo las sillerías obras de carpintería realizadas por los

⁵ Carlos Francisco Nogales Márquez, “Introducción a la Vida y Obra del Arquitecto Sevillano Antonio de Figueroa”, en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo*, coord. Alfredo J. Morales (Sevilla: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2009), 365.

⁶ Francisco Ollero Lobato, *Noticias de Arquitectura (1761-1780)* (Sevilla: Guadalquivir, 1994), 520.

maestros mayores de este ramo, en esta época serán sobre todo Francisco del Valle y Francisco de Acosta.

La tradición hispánica de situar el coro en el centro del templo frente al altar mayor, planteó el problema del espacio ocupado dentro de muchos templos antiguos. Con el crecimiento de la población en el siglo XVIII, y la necesidad de un lugar para los fieles, muchos de estos coros estorbaban, desaprovechando la nave principal, destacando especialmente muchos de los trascoros, que se habían llegado a convertir en pasillos que hacían las funciones de almacén. Antonio de Figueroa, para evitar obras mayores, suele reorganizar el espacio interior, trasladando el coro, así como las capillas y elementos que entorpecían la visión del altar mayor. La solución más usada será el traslado del coro a los pies del templo. Así en templos de tres naves, el coro cerrará la nave principal, anulando la portada central, convirtiéndose en las portadas de las naves laterales en las entradas del templo. Así lo podemos apreciar en la iglesia mudéjar de Santiago de Bollullos par del Condado, donde el maestro va a ejecutar también dichas fachadas. En la parroquia también mudéjar de El Viso del Alcor, no va a crear fachadas en los pies de las naves laterales, sino que se convertirán las entradas laterales en las principales del templo. En Cerro de Andévalo, un templo de una sola nave, si se hubiese colocado el coro a los pies de la nave se hubiese cerrado la portada principal, pero por presiones lo terminó trasladando al crucero.

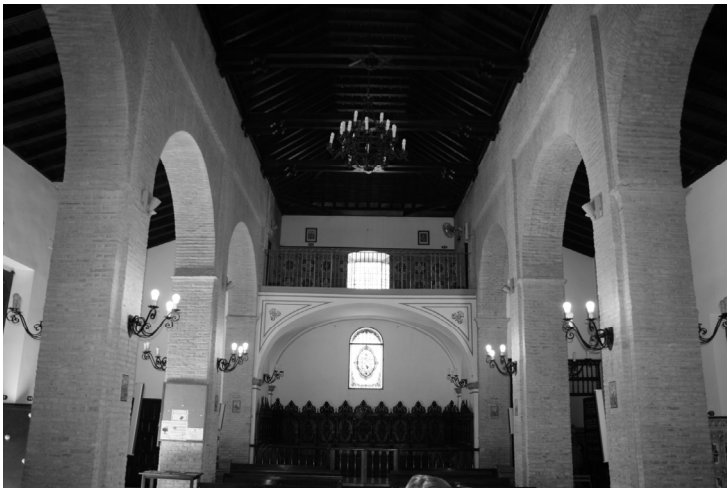


Fig. 1. Iglesia de Santa María del Alcor (El Viso del Alcor, Sevilla). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Esta solución también la realizó en templos de nueva construcción. Así en las iglesias de una nave con capillas hornacinas de Santa Ana la Real, Campofrío y Castaño del Robledo, colocó el coro a los pies de la nave, convirtiéndose las portadas laterales en las únicas entradas a dichos templos, mientras que la portada de los pies se decoraba con molduras, pero siendo una pieza ciega del templo, aunque en Castaño del Robledo no se llegó a realizar por las presiones del pueblo que no querían tener un templo sin portada de los pies. En San Bartolomé de Sevilla también utilizó esta solución, aunque se trata de un templo de tres naves de nueva construcción, mientras que en El Pedroso, realizó una ampliación de la nave.

A pesar de todos estos proyectos, al principio de su carrera diseñó a la manera tradicional en el centro de la nave principal los coros de Zahara de la Sierra y Algodonales, realizados en estilo barroco, con estípites, molduras y cresterías acordes con la decoración de los respectivos edificios⁷.

Otra solución consistió en la creación de coros altos, es decir, tribunas que ocupaban los pies de la nave principal del templo, aunque en algunas ocasiones se realizaron, no para subir el coro, sino para colocar el órgano, pero las necesidades obligaron a que tuviera esta función. La estructura que más realizó fue una bóveda de cañón rebajada con lunetos, donde se decora la enjuta. Así se encuentra en Viso del Alcor, Algodonales, Pilas, Trebujena, Coria del Río... Hay otro modelo que es el que usó en El Pedroso y Campofrío, donde el maestro no realizó ningún tipo de decoración arquitectónica, quedando una tribuna y coro incrustado en el muro, usándose también el arco rebajado, recordando la estructura que usase su abuelo en San Luis de los Franceses de Sevilla. Completamente distinto a estas tribunas es el coro alto diseñado para Cerro de Andévalo en 1785. Sobre un basamento bulboso que recuerda a la fachada de Campillos y Algodonales, se levanta una bóveda de cañón rebajada cuyo frente vibra y ondula, dándole movimiento a la estructura, recordando al intradós de la portada del evangelio de la parroquia de Aznalcóllar.

Zahara de la Sierra y Algodonales

El estudio de los templos de Santa María de Mesa de Zahara de la Sierra y Santa Ana de Algodonales, ambos espléndidos ejemplos de la arquitectura dieciochesca sevillana, hay que realizarlo desde las disputas

⁷ Presentan una decoración parecida en su parte posterior que el contrafuerte interior de la torre de la iglesia de San Eustaquio de Sanlúcar la Mayor, realizado en 1792.

existentes entre ambas localidades. Situadas en la Sierra de Cádiz, la toma de la villa de Zahara de la Sierra en 1483 fue el inicio de la Guerra de Granada. Entregada a los Ponce de León, estos en 1520 realizaron unos repartimientos de tierras para asentar población en la zona, construyéndose en esos momentos las pueblas de Algodonales y el Gastor⁸. Mientras que Zahara se encuentra enclavada en un risco, Algodonales está en una planicie, y poco a poco fue creciendo en población y riqueza, superando a la villa principal, lo cual conllevará a diferentes pleitos y luchas entre ambas poblaciones, ya que en el caso de las rentas decimales de las tres localidades, van a ser administradas desde Zahara.



Fig. 2. Iglesia de Santa María de Mesa (Zahara de la Sierra, Cádiz). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

A partir de 1760 se van a realizar una serie de obras en las parroquias de la villa de Zahara, la puebla de Algodonales y la aldea del Gastor, que terminarán con la construcción de tres nuevos templos barrocos. Las disputas entre las dos primeras van a llevar a una lucha por la construcción del templo más hermoso y más ricamente decorado, y dentro de estas

⁸ Salvador Hernández González y Francisco Siles Guerrero, *La Parroquia de Santa María de la Mesa (Zahara de la Sierra): Guía Histórico-Artística* (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2003), 12.

luchas se iniciará la guerra que mantendrán dos de los arquitectos más importantes de la época, como son Pedro de Silva⁹ y Antonio de Figueroa.

Tras el gran éxito que supuso la construcción de la parroquia de Nuestra Señora del Reposo de Campillos, Antonio de Figueroa, como maestro mayor en funciones, fue solicitado por los vecinos de Algodonales en septiembre de 1772, debido a los problemas que habían tenido con un campanario diseñado nueve años antes por Pedro de Silva, quién lo consideraba en perfecto estado.

A raíz de esta visita, se van a realizar varios pleitos, por un lado de Silva frente a Figueroa, y de otro, los vecinos de Algodonales ante el arzobispado, solicitando la construcción de un nuevo templo. En junio del año siguiente, Figueroa va a ser enviado por el arzobispado para estudiar el problema, llegando a la conclusión de que era necesario construir un templo de mayores proporciones, debido a la ruina causada por la torre y al crecimiento de la población. Figueroa va a realizar dos planos, en el primero se representa el antiguo templo y el lugar que ocuparía el nuevo, cambiando la orientación del mismo, mientras que en el segundo realiza un plano del nuevo templo, consistente en un edificio de tres naves, de cruz latina, colocando un coro rectangular entre el segundo y tercer tramo de la nave principal¹⁰ y una tribuna para el órgano que ocupa todo el ancho de la nave central.

Durante el verano, debido a la polémica suscitada, el arzobispado enviará a José Álvarez y a Pedro de Silva a hacer nuevos informes. Álvarez realizará otro proyecto, en este caso una ampliación del antiguo templo, mientras que Silva lo atacará ferozmente. Los cabildos civiles y eclesiásticos de La Puebla, van a remitir sendas cartas defendiendo la integridad de Antonio de Figueroa, destacaron como Antonio había sido muy minucioso y prudente en su trabajo. El arzobispado va a iniciar una ronda de consultas presentando cuestionarios a los maestros Ignacio Moreno, maestro mayor de los Reales Alcázares, Francisco Barreda, maestro de la facultad de matemáticas del Real Colegio de San Telmo y

⁹ Teodoro Falcón Márquez, *Pedro de Silva* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979), 40.

¹⁰ Se crea un trascoro, con dos postigos “llevando por fuera un soclo y un apilastrado con / su collarin que sera una media Caña y un Junquillo y so / bre este à la quarta una especie de Corniza que tenga / ocho purgadas de Vuelo y peralte y encima un gruezo / de recorte el que le servira de Coronacion quedando dicho Co / ro enlucido de blanco y solado de Junto, y en los postigos / sus puertas de tableros con su herrage”. (Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera Hispalense, Ordinarios (Sección IV Correspondencia, VIII Secretaria de Cámara), Caja 2, Documento 6, folio 56-70).

Francisco Tirado maestro mayor de la ciudad de Sevilla, los cuales se decantarán por la construcción de un nuevo templo. Todo este proceso va a durar hasta mayo de 1776, cuando se toma la decisión de que José Álvarez haga un proyecto de nuevo templo basado en los diseños de Figueroa.

Aunque Antonio había ido a Algodonales a trabajar, durante estos años de paralización total de la obra, Zahara va a requerir sus servicios, estando trabajando en ella desde finales de 1773 construyendo, entre otras piezas, la portada principal, el coro en la nave central y la tribuna del órgano ocupando todos los pies de dicho espacio, finalizándose las obras en 1779. Algodonales se iniciaran en 1777, siendo Figueroa el maestro ejecutor del proyecto.



Fig. 3. Iglesia de Santa Ana (Algodonales, Cádiz). Detalle del remate del muro del trascoro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Como prueba de la rivalidad entre ambos pueblos, dos días más tarde de la inauguración de la iglesia de Zahara en 1779, el alcalde y consejo de la villa enviaron una carta al arzobispado solicitando que la portada principal de la iglesia se debería volver a reedificar, haciéndola de piedra para que tuviera mayor durabilidad. Lo que sucedía realmente es que el

cabildo deseaba tener una portada más espectacular que la de la vecina
puebla de Algodonales, que era de piedra blanca.



Fig. 4. Iglesia de Santa María de Mesa (Zahara de la Sierra, Cádiz). Vista del muro lateral del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Estilísticamente, ambos coros tienen la misma estructura, y a pesar del uso de las cabezas de ángeles en Zahara, en los dos se va a utilizar el mismo orden constructivo, toscano, y los mismos frisos ondulados con conchas marinas, así como el enlucido en cal blanca. La gran diferencia va a ser el tamaño de ambos coros, acorde con las medidas de sus iglesias, Algodonales mucho más monumental, y Zahara más recogido. Sin lugar a dudas, la construcción de estos coros en el lugar tradicional tiene que ver más con la necesidad de engrandecimiento de sus templos, frente a la utilidad que ya se estaba implantando en la arquitectura española.

Bollullos Par del Condado

La iglesia de Santiago de Bollullos par del Condado es un templo mudéjar de planta basilical, de tres naves con cabecera plana cubierta el cuerpo con alfarje de madera, mientras que la capilla mayor se cubre con bóveda de crucería. Posee una nave de capillas en el lado del evangelio. La portada de los pies es doble, situadas en las naves laterales. La torre se coloca a los pies en el lado del evangelio.



Fig. 5. Iglesia de Santiago (Bollullos Par del Condado, Huelva). Vista de los pies del templo. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

En octubre de 1776, Antonio de Figueroa va a pasar a inspeccionar el templo, debido a que este era pequeño para los habitantes de la localidad. Se encontró la fachada principal muy destrozada debido al peso del campanario. Ningún investigador hasta el momento ha aclarado que tipo de torre tenía la iglesia, pero por la descripción que plantea el maestro mayor, debía de tratarse de una especie de torre fachada, o quizás una espadaña grande, la cual tenía que ser bastante alta y sobre todo pesada, no teniendo cimientos propios, señalando la necesidad de derribarla. La fachada se va a desplazar unos metros hacia la plaza, trasladando el coro, que estaba situado en el centro de la nave mayor, a los pies de la misma. Esto va a inutilizar la posible portada de la nave central, realizando otras dos portadas en los pies de las naves laterales, aunque exteriormente se realice una decoración que imite a una portada principal. Cuando Antonio de Figueroa vio el trabajo realizado quedó maravillado por la belleza del conjunto, siendo quizás la causa que desde este momento, el traslado del coro a los pies del templo va a ser una de las soluciones más utilizadas por el maestro mayor. Llegados a este punto cabría la posibilidad de duda sobre la autoría de las obras, ya que en 1776, Figueroa se encontraba trabajando en Zahara. Hay que diferenciar entre maestro diseñador y maestro ejecutor. Tanto en Zahara como Algodonales, podemos considerarlo como maestro diseñador y ejecutor, mientras que en Bollullos fue el diseñador del proyecto, dentro de sus funciones como maestro mayor del arzobispado de Sevilla, que era desde 1775.

San Bartolomé de Sevilla

La historia de esta parroquia sevillana se pierde en el tiempo y está rodeada de leyendas, tal y como le corresponde a la judería sevillana. La primitiva parroquia de San Bartolomé debió ser un templo construido inmediatamente tras la reconquista de la ciudad, situado en la actual plaza de las Mercedarias. Alfonso X concedió varias sinagogas a los judíos para que se asentaran en lo que sería la judería sevillana, entre ellas parece ser que una antigua mezquita. Tras la expulsión de los judíos estas sinagogas se convirtieron en templos cristianos, siendo entregado este emplazamiento según algunos investigadores en 1391¹¹, en 1470¹², en 1484¹³ ó en 1492¹⁴.

¹¹ En 1391 fueron entregados tras las revueltas y matanza de judíos de Sevilla las sinagogas de Santa María la Blanca y Santa Cruz, convirtiéndose en templos cristianos, no habiendo documentación referente a la tercera sinagoga sevillana, la del barrio de San Bartolomé. Pilas Vilella considera que también fue entregada esta sinagoga en este año.

Sea el momento que fuese, se abandonó el antiguo templo, convirtiéndose la sinagoga en iglesia parroquial, donde muchas de las familias nobiliarias de la zona construyeron sus capillas y enterramientos, manteniéndose el edificio hasta finales del siglo XVIII, momento en que se inició una reforma tan profunda en la que se terminó construyendo otra iglesia, inaugurada en 1800 ó 1806, momento en el que el barrio contaba con ciento ochenta vecinos, lo que equivaldría aproximadamente a mil personas de comunión según los padrones parroquiales.

Su planta actual es rectangular, con una cruz latina, de tres naves cubiertas por bóvedas de cañón con lunetos las centrales y de arista las laterales, con cúpula sobre el crucero, presbiterio plano, coro a los pies de la nave central y tribuna sobre él. Las portadas situadas en las naves laterales son dos y posee torre a los pies del templo en el lado del evangelio.



Fig. 6. Iglesia de San Bartolomé (Sevilla). Vista del coro. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

¹² Pedro García Gutiérrez y Agustín Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla* (Madrid: Avapiés, 1995).

¹³ Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847).

¹⁴ Fermín Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía* (Valencia: Sociedad de Bibliófilos andaluces, 1978).

En agosto de 1778 se solicitó la presencia de algún maestro mayor para inspeccionar el templo, pasando Pedro de Silva. Se encontró con un templo muy antiguo, con parte de los muros desplomados y los colgadizos completamente deshechos. Planteó la necesidad de derribar las dos líneas de columnas de la nave mayor, solicitando traer de Estepa todas las basas y capiteles de estilo jónico, para así igualar el interior. En mayo de 1779 es enviado Antonio de Figueroa para comprobar si el proyecto de Silva era correcto, considerándolo demasiado costoso por tener que traer tanta piedra de Estepa, así como iba a quedar demasiado bajo y de “Estilo Chinezco”¹⁵, realizando otro proyecto de reforma, que sería aprobado en agosto. Iniciadas las obras, se demostró que el templo estaba en su última vida, por lo que Figueroa tuvo que diseñar el edificio que hoy disfrutamos. La decisión que tomó fue la colocación del coro a los pies de la nave central, con una tribuna para el órgano sobre él, siguiendo el mismo modelo que utilizó en Bollullos Par del Condado, con la salvedad de que no abrió las portadas a los pies de las naves laterales. La causa de este cambio es debido a que en Bollullos los pies del templo dan a la plaza principal del pueblo, mientras que en San Bartolomé dan a un callejón de apenas dos metros de ancho, por lo que toda la decoración que se utilizase no podría ser admirada. Por esta causa, las portadas quedarán situadas en las naves laterales.

El Pedroso

La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de El Pedroso (Sevilla) es un templo construido en sillería, mampuesto y ladrillo, de planta rectangular con una sola nave y capilla mayor cuadrada, diferenciándose claramente los períodos constructivos. De época gótica es la capilla situada a la derecha de la cabecera, cubierta con bóveda de terceletes, usándose hoy como sacristía. La capilla mayor y los dos primeros tramos cubiertos con bóvedas vaídas pertenecen a la primera extensión de la iglesia, realizada en el siglo XVI en estilo renacentista, mientras que la parte de los pies corresponde a la segunda ampliación del templo, realizada por Antonio de Figueroa en el siglo XVIII. Posee dos portadas en los lados del evangelio y epístola y torre a mediados de la epístola, construida por Pedro de Silva en el XVIII.

En mayo de 1779 la parroquia va a solicitar al arzobispado que se realice una ampliación, puesto que no se cabía en el templo, siendo

¹⁵ Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección III, Justicia, Fábrica Legajo 1939, folios 38-40.

enviado a principios de junio el maestro mayor. Presentó un plano en el que la idea fue la demolición del muro de los pies del templo y la extensión del mismo, creando una planta rectangular al exterior y ochavada al interior, trasladando el coro al nuevo fondo, construyendo una nueva capilla bautismal, y creando una tribuna alrededor de toda la nueva extensión donde trasladar el órgano y que se pudiese utilizar en ciertos momentos para los fieles.



Fig. 7. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación (El Pedroso, Sevilla). Vista de los pies del templo. Segunda mitad siglo XVIII. © Carlos Francisco Nogales Márquez.

Un año más tarde la extensión estaba casi terminada y Figueroa pasa a inspeccionarla haciendo la propuesta de cambiar la orientación del templo, convirtiendo en cabecera lo construido y trasladando el coro a la capilla mayor, idea que no cayó bien en el pueblo, por lo que no fue aceptada. Quizás esto explique que dicha extensión recuerde a un ábside, aunque también recuerda al coro alto que hiciera su abuelo para la iglesia del noviciado jesuítico de San Luis de los Franceses de Sevilla. Este mismo esquema lo va a repetir en el coro que realizará para la iglesia de San Miguel de Campofrío.

Castaño del Robledo

Esta villa, perteneciente a Aracena desde su fundación en el siglo XVI, fue una de las primeras que se independizó de la villa principal en 1700. En 1784, ante la incapacidad de la parroquia de Santiago el Mayor, pasó José Álvarez a proyectar una ampliación por la cabecera, trasladando el coro y creando una nueva tribuna para el órgano, pero el elevado coste y las dificultades, hicieron que los vecinos presionasen al arzobispado para construir un nuevo templo más moderno y a la moda. A finales de dicho año, Antonio de Figueroa va a diseñar un templo que resumirá todo su saber, y que será el modelo de su obra.

La construcción estaría inscrita en un rectángulo. El templo de una nave con capillas hornacinas, crucero con media naranja y presbiterio, teniendo la torre a los pies. En altura tenía que mantener la proporción sesquialtera, con pilastras, friso, arcos de capillas, etc. La capilla bautismal a los pies del templo en el lado contrario a la torre, y las naves cubiertas por cañón con lunetos. La sacristía con bóveda tabicada, y además se construirían osario, patinillo y lugar común en la cabecera del edificio. El proyecto presentaba dos portadas laterales, y una central, pero debido a los problemas para la financiación de las obras, al pertenecer los diezmos a la Real Capilla de Granada, al priorato de Aracena y al arzobispado de Sevilla, se ordenaron una serie de recortes, con lo que el templo se realizó algo más pequeño de lo proyectado inicialmente. Para no perder capacidad para los fieles, el coro se trasladó a los pies de la nave, inutilizando la portada principal, siguiendo el modelo que ya había usado en Santa Ana la Real, Campillos y San Bartolomé de Sevilla entre otros.

En mayo de 1789 los habitantes del pueblo solicitan que se construya la puerta principal, teniendo Figueroa que recordar porqué se tomaron las decisiones. Diseña nuevamente la puerta, sin coste alguno adicional para la obra, repitiendo el modelo que ya había ejecutado anteriormente. Pero el ayuntamiento quería a toda costa la portada de los pies, y como el

arzobispado no cedió, decidió ir a la Real Academia de San Fernando de Madrid para conseguirlo por la fuerza, recordándoles el maestro que estaban exigiendo demasiado con el poco dinero que tenían comprometido y que todavía no había entregado, pero ante las presiones, Figueroa autoriza la construcción de la portada.

Los problemas entre las instituciones que van a intervenir en la obra, es decir, arzobispado de Sevilla, ayuntamiento, priorato de Aracena, Real Capilla de Granada y Real Academia de San Fernando de Madrid, van a llevar a que el templo a finales de 1795 paralice las obras cuando ya estaban contruidos más de dos tercios del mismo, quedando el coro sin lugar fijo, aunque si se realizó la tribuna del órgano, no habiendo sido hasta finales del siglo XX, principios del XXI, cuando la obra se haya finalizado, habiendo sido durante ese período de tiempo la conocida como iglesia del cementerio, y actualmente una impresionante sala de usos múltiples de la localidad.

LA INTERVENCIÓN DE GAUDÍ EN EL CORO DE LA CATEDRAL DE MALLORCA

KIKA COLL BORRÀS
AND PERE TERRASA RIGO

Nuestro trabajo se ha dividido en dos ejes primordiales: restauración del bien y el estudio científico y técnico de la totalidad del conjunto y también individualizado de las piezas que lo componen.

Nos encontramos formando parte de la intervención de Gaudí piezas artísticas que van desde el siglo XIV al XX. A la hora de nuestra intervención de restauración y de estudio esta característica nos obliga a trabajar como mínimo en dos niveles diferentes a la vez: un primer nivel que nos marca la pieza artística con su procedencia y datación concreta y un segundo nivel que nos marca la misma intervención de Gaudí sobre estas piezas. En algunos puntos donde Gaudí conjuga piezas del siglo XIV con piezas del siglo XVIII y piezas de creación propia, evidentemente estos niveles se multiplican.

La intervención de Gaudí ha sufrido muchas críticas desde el momento de su realización, y podemos incluso entender todas las posiciones confrontadas que aun hoy en día se dan entre profesionales relacionados con el tema, aunque creemos necesaria una cierta neutralidad para tratar de entenderla. Nuestra intención es presentar en líneas generales el proceso y metodología de trabajo del arquitecto.

La idea del traslado del coro en la Catedral de Palma no es un concepto nuevo que aporta Gaudí ni el obispo Campins, el gran promotor de esta reforma. Solamente en el siglo XIX hay constancia de varios intentos: la referencia más clara y documentada con planos¹ es la realizada por Juan Bautista Peyronet en 1854, donde ya propone el traslado del coro, la ampliación del presbiterio absorbiendo el primer intercolumnio e incluso la nueva situación de los púlpitos. A finales de siglo, en 1894, hay un

¹ Pedro. Navascués Palacio, “La fachada nueva de la Catedral (1852-1888)”, en *La Catedral de Mallorca*, coord. por Aina Pascual (Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor, 1995), 196.

nuevo intento al parecer capitaneado por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco².

La obra del traslado empieza en Junio 1904 con la dirección de Antoni Gaudí y la ayuda de Juan Rubió. La intervención de Gaudí, según el obispo, no se trataba tanto de una reforma si no de una “restauración”, “reconstitución”, “restitución” tal como manifiesta a lo largo de su carta pastoral dedicada a esta reforma³. Gaudí, en la primera fase de su intervención, no realiza solo un traslado del coro, si no que en la zona del presbiterio donde va a ubicarlo se encuentra una superposición de elementos artísticos y que además anulan espacios simbólicamente importantes en la historia de la catedral tales como la cátedra, y la capilla de la trinidad, destinada desde un principio a capilla funeraria de los reyes de Mallorca, y que hasta el momento no había adoptado esta finalidad encontrándose a la llegada de Gaudí convertida en almacén⁴ e incluso con una cocina⁵ en una de sus capillas laterales. Gaudí no solo se limitó a despejar el espacio del presbiterio si no que a la vez reutilizó muchos elementos en la nueva distribución algunos de ellos dotándoles de una nueva función práctica i/o estética y a los elementos que no reutilizó les buscó una nueva ubicación que con una única excepción fue en el mismo interior de la catedral. Gaudí fue capaz de conjugar todos los estilos artísticos existentes en la catedral desde el inicio de su construcción combinando piezas de distintos estilos y épocas con elementos de nueva creación, para conformar un nuevo espacio coral y una nueva estética (Fig. 1).

A todo esto hay que añadir algunos detalles que dificultan y a la vez engrandecen la primera fase de la reforma de Gaudí. El primer detalle es el tiempo de realización de esta fase que va desde el 19 de junio de 1904 hasta el día de la inauguración de la nueva distribución del espacio del presbiterio y nave central que se celebra el 8 de diciembre del mismo año, es decir cinco meses y medio. El ritmo frenético en la realización de las

² Antoni Pons Cortès y Francisco Molina Bergas, “Les visuals de la Capella Reial de la Seu (s. XIV-XVI)”, en *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, coord. Mercè Gambús Saiz i Pere Fullana Puigserver (Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2012), 252.

³ Pedro Juan Campins Barceló, *Carta Pastoral de lo Illm. Y Rdm. Sr. Bisbe de Mallorca Pere Joan Campins y Barceló sobre la Restauració de la Seu de Mallorca* (Palma: Tip. Católica Balear, 1904).

⁴ Gabriel Alomar Esteve, “La Capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca”, en *La Catedral de Mallorca*, 213.

⁵ Mateu Rotger, *Restauración de la Catedral de Mallorca* (Palma: Tip. Lit. de Amengual Muntaner, 1907), 66.

obras de reforma en esta primera fase igual que las buenas relaciones del arquitecto con el cabildo se van diluyendo con el paso de los años hasta la liquidación total en 1915, quedando en este momento varias obras inconclusas, algunas de las cuales se terminan años después de la marcha de Gaudí, como es el caso del púlpito pequeño, y otras siguen en el mismo punto que se quedaron. El segundo detalle es que en ningún momento se dejan de realizar los oficios religiosos en la Catedral, teniendo que montar un presbiterio provisional en el espacio que quedaba libre entre el portal mayor y la antigua ubicación del coro. Sin duda no sería fácil conjugar unas obras de esta envergadura con el culto diario que realizaba el cabildo.

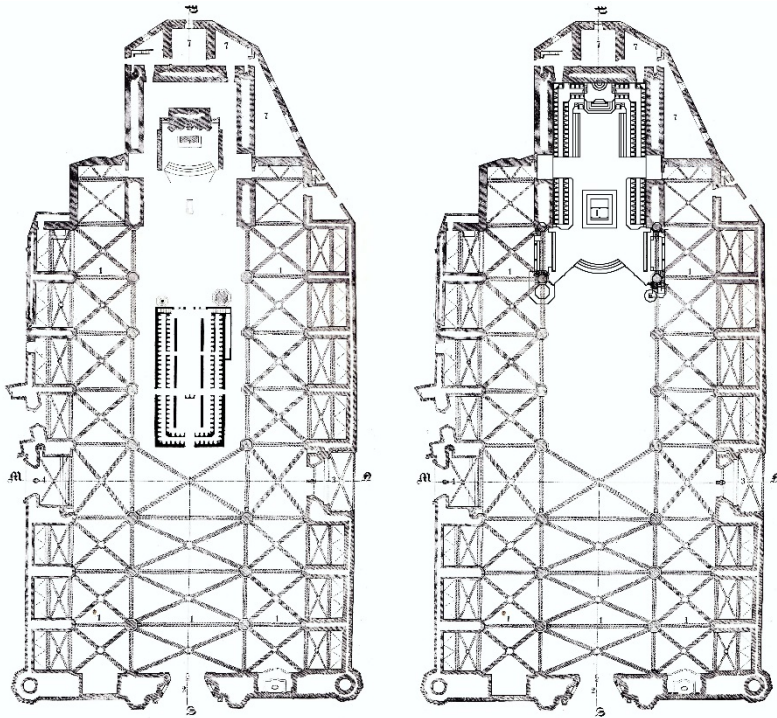


Fig. 1. Planta de la Catedral antes y después del traslado realizado por Gaudí. Realizada por Pere Terrasa sobre plano del Archiduque Luís Salvador de Austria, perteneciente a la obra *Die Balearen* (Leipzig: F. Brockhaus, 1867-1884).

Esta primera fase está documentada día a día por algunos observadores de la época⁶, y podemos comprobar que se realizó, desde el punto de vista y criterios actuales, de un modo poco ordenado y que hoy podría ser considerado prácticamente caótico, trabajando en varios puntos a la vez. Los elementos que Gaudí tiene que redistribuir con tal de despejar el espacio de la capilla real son:

- Sepulcro de Jaume II. Su intención era trasladarlo a la capilla real, proyecto relativamente ya avanzado con la existencia de maquetas del proyecto concreto pero que no llegó a realizarse durante la estancia de Gaudí en la catedral. Finalmente, en el año 1946 se llevó a cabo bajo la dirección del arquitecto Gabriel Alomar Esteve.
- Las escaleras del antiguo presbiterio así como los laterales del mismo son adelantados hasta la altura de las primeras columnas empezando así la conquista del primer intercolumnio de la nave central.
- Los bancos, columnas y ángeles que delimitaban el antiguo presbiterio barroco son también adelantados al primer intercolumnio de la catedral, y conforman junto con un cuerpo volumétrico de nueva factura las actuales tribunas corales.
- El retablo barroco es prácticamente el único objeto artístico que sale de la catedral y que se reubica en la parroquia de la Inmaculada en San Magín.
- El retablo gótico, de principios del siglo XV que Gaudí se encuentra desmembrado, ya que en origen era un retablo de doble cara prácticamente arquitectónico. Aunque Gaudí encuentra su cara anterior adosada en el reverso del retablo barroco y ocupando sus hornacinas unas tallas posteriores a la datación del retablo, y la parte posterior colocada en la embocadura de la capilla de la Trinidad.

Hace una nueva composición con las dos partes del retablo, que coloca sobre el portal del mirador, apoyándolo en unas ménsulas pétreas realizadas por Gaudí.

- La escultura central, la virgen sagrario, la ubica en la capilla de la trinidad y las seis esculturas restantes las coloca sobre las dos capillas del presbiterio en unos tabernáculos neogóticos.

⁶ Rotger, *Restauración*, 66.

- El altar mayor lo adelanta hasta la línea fronteriza de la capilla real y la nave central. Lo sitúa sobre un estrado de tres escalones.
- El “corredor dels ciris” magníficamente descrito por Sacristá⁷ y que según él podría tratarse de una obra contemporánea a la inauguración del ábside en 1269 con una serie de añadidos de 1328 que encontramos completamente documentados en el primer libro de fábrica y que gracias a los resultados de las analíticas realizadas en el transcurso de la restauración podemos corroborar que si se trata de estas piezas.

Una vez despejada la capilla real era el momento de trasladar y recolocar los elementos del antiguo coro:

- La sillería.
- Los púlpitos que son adosados a las columnas que delimitan el nuevo espacio del presbiterio.
- El portal de entrada al coro es recolocado a modo de cerramiento en una capilla lateral de la catedral, que no tiene función de capilla si no que es la entrada a una de las sacristías de la catedral.
- Con los elementos que conformaban el cancel de entrada del coro desde el presbiterio y con parte de las paredes que cerraban el espacio coral Gaudí monta las partes inferiores de las tribunas corales que dan a las naves laterales. El resto de sillares fue utilizado para la construcción de otras estructuras tal como la caja armónica del coro.

Gaudí reaprovecho todos los elementos que componían el antiguo espacio litúrgico. Los dos años de trabajo nos han permitido revelar pequeños detalles que nos hacen descubrir un Gaudí respetuoso, e incluso “restaurador” tal como explicaba el obispo en su carta pastoral, resolutivo, preocupado por la forma y concepto general, trabajando incluso como si de un escenógrafo se tratara, dejando de lado algunos detalles menores que probablemente no le preocupaban.

Desde nuestro punto de vista, la intervención de Gaudí relacionada con el traslado del coro tiene una gran importancia como concepto espacial, redistribución de los objetos y creación del nuevo coro con todos los elementos del antiguo. Con eso no queremos decir que el conjunto actual del coro esté libre de elementos gaudinianos si no que estos están pensados

⁷ Emilio Sacristá, *La Catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia antigua. Los corredores de los cirios* (Palma: Imprenta Mossén Alcover, 1949), 8-9.

para una perfecta comunión con los elementos anteriores a Gaudí, dejando para otras intervenciones su personal creatividad.



Fig. 2. Anotaciones de ubicación y de resolución de problemas constructivos realizadas por Gaudí y/o su equipo. © Pere Terrasa.

Después de los estudios realizados, recogida de datos y su posterior estudio podemos de alguna manera perfilar el sistema de trabajo de Gaudí. Desconocemos la existencia de un proyecto en papel realizado por Gaudí exceptuando algunas maquetas, algunas de ellas a tamaño real, que conocemos por fotografías, creemos firmemente que antes de empezar a desmontar y a distribuir los elementos existía un planteamiento general. Prueba de ello son algunas anotaciones que encontramos efectuadas sobre los mismos elementos pétreos que son anotaciones de ubicación, ya que ningún sentido tienen este tipo de marcas u anotaciones una vez estén en su ubicación final. Solo tienen sentido si se realiza durante el desmontaje. También encontramos otro tipo de anotaciones que nos demuestran que los detalles puntuales se iban solucionando sobre la marcha. Creemos que la preocupación de Gaudí por el concepto general relegó a un segundo plano la resolución de los pequeños problemas técnicos de los cuales se ocuparían sus ayudantes (Fig. 2).

El elemento que sufre una mayor deconstrucción por parte de Gaudí es sin duda la parte pétreo del antiguo coro, tanto el cerramiento como las partes talladas por Juan de Salas, siendo los elementos que conformaban el cancel del coro los que encontramos más dispersados. Fruto de una observación detallada de las fotografías antiguas existentes, hemos podido localizar cada uno de los elementos del antiguo coro, pudiendo afirmar que no desechó ningún elemento. Por eso creemos que Gaudí tenía una visión restauradora y es de agradecer el respeto que tuvo por los elementos artísticos existentes y su reutilización en la creación arquitectónica del nuevo coro.

En la nueva redistribución, a Gaudí le faltan elementos originales para completar sus nuevas estructuras por lo que en este caso concreto se decanta por la copia de algunas piezas tal como dos columnas y un dintel. Por la fineza del trabajo posiblemente éstos se realizaron en taller y antes de ser montadas.

En otros puntos Gaudí realiza injertos de piedra en las zonas faltantes, las cuales se van tallando a lo largo de los años (estas zonas presentan una calidad inferior de talla que las citadas anteriormente), encontrándose referencias de ello en las actas capitulares tales como las del 1 de Junio de 1908⁸. Se tallan copiando los elementos originales de Juan de Salas, consiguiendo una unidad y mimetización de los injertos, cosas que los hace ilocalizables a primera vista. Algunos de estos injertos fueron tallados con posterioridad a su partida y algunos de ellos jamás tallados.

⁸ Pere Fullana y Nicolau Dols, *Antoni Maria Alcover i la Seu de Mallorca* (Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2013), 71.

Esto nos hace reforzar nuestra opinión del interés por el concepto general, sin detenerse en los detalles. Probablemente así como iba avanzando su intervención iba retocando según le pidiera su visión general del nuevo presbiterio.

Otro detalle que nos revela Gaudí restaurador es la reconstrucción de partes perdidas con mortero. Estas pérdidas producidas con anterioridad o en el proceso de desmontaje-montaje debían suponer un impacto visual importante (Fig. 3).



Fig. 3. Injerto de piedra tallada, injerto de piedra sin tallar y reconstrucción con mortero. © Pere Terrasa.

Es evidente que con los criterios actuales de conservación y restauración y las leyes de patrimonio vigentes no sería posible su actuación, pero que analizado con la distancia que nos proporciona el centenario de su marcha podemos entender su intervención como respetuosa y podemos apreciar como de una manera u otra dotó de valor todas y cada una de las piezas que conformaban el entramado puzle al que se enfrentó.

En referencia al traslado de la sillería del Coro queremos remarcar la importancia que tienen las fechas de las obras de las primeras fases, apuntadas anteriormente, sobre todo si comparamos la magnitud de la obra con el tiempo destinado; debemos tener en cuenta también la época de la que estamos hablando. El traslado de la sillería correspondería a la llamada primera fase de la intervención ya mencionada. Para el estudio de esta primera fase han sido muy importantes las fotografías antiguas que se han podido consultar hasta ahora, han sido determinantes, cruciales y de vital importancia para nuestro trabajo. Las antiguas imágenes nos mostraban la

manera en que estaba dispuesto el coro y cuáles eran los elementos que lo conformaban y cómo se resolvía el tema del espacio en aquel entonces.

Vamos a tratar ahora la deconstrucción y posterior construcción al mismo tiempo, distribuyéndola en cuatro apartados o bloques, siendo los mismos que se manejaron a la hora de la preparación del proyecto y la posterior memoria y adecuando también un tratamiento diferenciado para cada uno en la intervención sobre los mismos. El bajo coro o también denominado caja armónica, ya en la época de la intervención de Gaudí, como bien recoge el historiador local Rotger⁹, en la descripción día a día del proceso de las obras. Se preparó la zona dónde se debía ubicar la tarima y posteriormente la sillería y para ello se aprovechó parte de la piedra que se desmontó de las paredes del antiguo coro para crear las paredes laterales y las diferentes columnas que sustentarían la tarima actual, creadas a base de una simple superposición de piedras. Un dato que queremos mencionar sobre la disposición de la tarima realizada con tablones en madera conífera, probablemente un “*pinus Halepensis* o pino Carrasco”, hace referencia al momento de nuestra intervención como restauradores, nuestra incógnita, en este caso se centraba en si el equipo de Gaudí después de la instalación de la tarima se preocupó del posible embellecimiento de la madera. En este caso y gracias a las imágenes recopiladas revisando la bibliografía sabemos que la madera de pino de la tarima en los años 70 no albergaba ninguna protección y que por otra parte y recogiendo el dato teniendo en cuenta también la inestimable historia oral se nos detalló que años más tarde, en la década de los años ochenta si se protegió con un barniz de poliuretano. No podemos dejar de mencionar el buen estado de la madera de la tarima cien años después de su instalación.

Para pasar a describir la disposición de la sillería propiamente dicha, ya sobre la tarima de madera, comentaremos primero los paneles dispuestos justo en la entrada al recinto del nuevo coro precediendo la primera silla y provenientes del antiguo coro manufactura del aragonés Juan de Salas¹⁰ en el siglo XVI. En esta ocasión vemos como Gaudí los dispuso justo al inicio del conjunto, flanqueando las dos zonas de acceso, la zona de la Epístola y la zona del Evangelio y recogemos una idea expuesta al inicio en la que se mencionaba la combinación y reutilización de elementos

⁹ Rotger, *Restauración*, 66.

¹⁰ Mercè Gambús Saiz, “La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coco (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana. Revista d'estudis històrics* 63 (2007): 63-92.

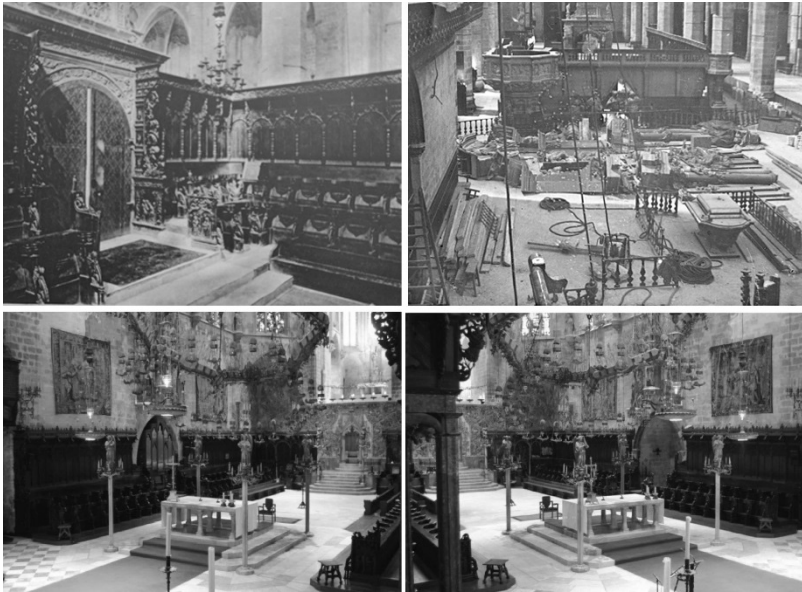


Fig. 4: Vista interior del coro antes del traslado. Foto: Emili Sagristà, fons biblioteca LLuís Alemany. Vista del proceso de las obras. Foto: Emili Sagristà, Arxiu J. Juan, Museu de Mallorca. Vistas de la disposició del coro actual, foto Jaume Gual.

decorativos de diferentes épocas y que Gaudí dispuso con toda naturalidad. Por las imágenes antiguas que hasta ahora hemos podido contemplar suponemos que estos dos paneles fueron de las últimas piezas que se colocaron en el presbiterio, no tenemos imágenes de la época pero si podemos observar cómo se va desmontando el respaldo del siglo XVI y los tramos de sillería y de qué manera aparecen las piezas ya ubicadas en el nuevo espacio (Fig. 4). Nos urge localizar una fotografía de cómo se debió transportar cada uno de los tramos, suponemos que no se desmontaron, que se trasladaron en bloque, ya que en la documentación recogida por la doctora Gambús, citada anteriormente sobre los trabajos en el coro en el siglo XVI, ya se requería que los tramos de la sillería se construyeran con clavijas previniendo un posible traslado. Ahora no es el momento de evaluar la autoría de las sillas ni las diferentes épocas que seguro describen, solamente mencionar que son de madera de nogal “juglans regia”¹¹

¹¹ Sabemos que el Coro del siglo XIV estaba hecho en madera de nogal traída de Nápoles y en la actualidad todavía no se ha esclarecido si queda parte de ese Coro

posiblemente parte del coro actual pertenece al que se pudo salvar de la desgracia del siglo XV, recogida en un noticiario de la época en la que se desplomó un arco de piedra y fue a parar sobre parte del coro, siendo éste restaurado y reaprovechado al máximo posteriormente, cito textualmente: “...aquest die a duas horas tocaades de la nit caygue hun arc principal de la obra maior de la Seu ab tots los pendents de clau a clau,sclafa e destrui tot lo cor...”¹².

Continuando con la descripción de la deconstrucción y futura construcción del conjunto observamos cómo Gaudí adecuó los tramos de la sillería a las aberturas en el muro del presbiterio y que daban paso a la sacristía actual y a la capilla de Corpus Cristi, utilizando para ello paneles de separación en la parte inferior y un pequeño cerramiento como elemento constructivo y decorativo a la vez. Quedaron así dispuestos dos tramos en la zona del Evangelio, dos tramos en la zona de la Epístola y dos tramos frontales rodeando la Cátedra Episcopal. Al final de cada tramo, el antiguo coro presentaba unos paneles que en este caso no se reutilizaron y que por otra parte se dispusieron unos nuevos, puede ser que estos se realizaran en otras fases del proyecto, posterior a la intervención de Gaudí y que no hemos podido identificar la autoría de los mismos, aún así barajamos la posibilidad de que el autor pudiera ser Tomás Vila, que en los años 1911-12 trabajaba en la catedral, en una capilla adyacente al presbiterio y que por la factura de las piezas nos acercan a su persona. Por ahora hemos avanzado en la ubicación de la sillería, hemos visto los paneles de entrada, los tramos de sillería separados por los nuevos paneles de época Gaudí, las adecuaciones a la arquitectura del presbiterio y ya llegamos al tramo frontal y observamos cómo Gaudí aprovecha el espacio de las esquinas y lo resuelve con un armario en cada una de ellas y dos también justo detrás de los paneles de Juan de Salas, como nexo de unión entre los paneles y los sitiales, utilizando para ello madera de nogal quedando así totalmente integrada la intervención.

Ahora queremos hacer mención al Gaudí restaurador en el sentido estricto de la palabra, no podemos dejar de sugerir las restauraciones o intervenciones sobre el conjunto que mejoraban su utilización cotidiana y que ahora es el momento en el que hay que citar y rendir homenaje a todo el equipo de carpinteros que trabajaron en el bien diseñado proyecto y que

en el actual o si es de épocas posteriores. Jaume Sastre Moll, *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca 1327-1345* (Palma: Cabildo de la Seu, 1994), 68.

¹² Joan Muntaner i Bujosa, “Un noticiari de finals del segle XV (1483-1508)”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul liana. Revista d'estudis històrics* 26 (1935-1936), 33.

casi siempre quedan en el anonimato¹³. A parte de las obras de nueva planta debemos tener en cuenta los trabajos de adecuación de los antiguos siales y que ante la nueva disposición se reforzaron sobre todo en cuanto a estructura y bisagras. También se renovaron diferentes misericordias y pomos que tanto por el tipo de madera como por el tipo de iconografía las identificamos como obra nueva del equipo de Gaudí. Otra de las incógnitas por resolver todavía es de qué manera se hizo la disposición de las sillas, si se siguió el orden anterior o si se produjo un desbarajuste en el orden iconográfico. También tenemos por resolver el número exacto de sillas en los coros anteriores, de las que dispuso Gaudí queda alguna del siglo XIV, del siglo XVI, puede haber alguna de la época Gaudí...bien es sabido que el estado de la propia madera nos da mucha información pero aún nos quedan datos por contrastar.

En nuestro discurso descriptivo y refiriéndonos al segundo bloque que hace referencia a la zona del respaldo y que precisa de atención por lo complejo ya que fue en esta parte del coro en la que Gaudí agudizó su ingenio y aprovechó partes de este respaldo del antiguo coro para poder crear las tribunas corales, de nueva planta como bien se ha explicado anteriormente (Fig 5).

El respaldo consta de tres partes diferenciadas: zona de plafones, ménsulas y guardapolvos; zona de celosía y zona de crestería. Los plafones del respaldo que corresponden a la construcción del siglo XVI, de madera de roble, “*quercus robur*”, llevada hasta Mallorca desde Flandes se componen de plafones con decoraciones de arquerías ciegas, de estilo gótico, sobre los que descansan las antiguas columnillas que los dividen en dos y que por otra parte las actuales columnillas que los separan son de nueva fábrica, encontrándose las originales entre los tramos de la celosía que conforma el cuerpo de las tribunas corales. Sobre esta disposición de arcos corridos se encuentran cerrandos en posición de vertiente los guardapolvos realizados también en madera de roble por el mismo equipo mencionado anteriormente y que describen los episodios del antiguo y nuevo testamento bajo las órdenes del canónigo Genovard¹⁴, siendo éste un repertorio de gran calidad si a la técnica de la talla nos referimos. Estos guardapolvos venían acompañados de unos marcos en madera de roble

¹³ En este caso tenemos información de la carpintería “La Palmesana” que trabajó en la obra y que nos ha cedido la doctora Gambús, esta información recoge el nombre de los trabajadores en los años 1904 y 1905 así como las maderas utilizadas, el tipo de trabajo realizado con ellas, además de la parte de la ferretería y los honorarios de los trabajadores.

¹⁴ Gabriel Llompart; Isabel Mateo; Joana Palou, “El coro”, en *La Catedral de Mallorca*, 115.

también que Gaudí desmontó e utilizó para la elaboración de las tribunas corales, así como también de unas ménsulas en madera de roble, erroneamente supuesta obra de Juan de Salas y que desmontó para ubicarlas en las nuevas zonas diseñadas, como el supuesto friso tallado por el mismo que recorría la zona superior de la sillería y actualmente se localiza bajo la techumbre de las nuevas estructuras superiores.



Fig. 5. Imágenes de uno de los tramos del respaldo. Detalles del guardapolvos y la crestería. © Kika Coll.

Pasamos ya a la zona final del respaldo que corresponde a la zona de la celosía y la crestería y observamos dichas imágenes ayudándonos una vez más a comprender el montaje, pudimos observar durante nuestro estudio cómo Gaudí recupera o aprovecha el sistema de remate sobre los sillares de piedra de la celosía antigua y lo traslada a la zona superior de los plafones creando así la nueva celosía rematada por la crestería. En este caso lo que él aprovecha es la zona interior, la celosía calada en madera de roble y realiza en roble de su época los marcos para poder ubicar ésta en la nueva disposición. Pensamos que esto pudiera ser porque se hubieran

estropeado los originales a la hora de desmontar las piezas. El concepto de decorar la zona superior con mayor ornamentación de talla calada a través de elementos vegetales hace pensar que pudo tomar la idea de otras sillerías de coro que sabemos que el ya conocía, como sería el caso de la de Oviedo, Astorga y León, coincidiendo y describiendo esta última uno de los tramos que Gaudí supuestamente copió y que luego acompañó con otra colección de diferentes repertorios de cosecha propia. Todas estas suposiciones se basan en datos extraídos a la hora de consultar la bibliografía y las obras *in situ* y bien es sabido que Gaudí tenía relación con el obispo de Astorga ya en los años 1887 y sabemos conocía bien la zona, también debemos pensar que era conocedor de las ideas de Ruskin y Viollet-le Duc y apostó por una intervención neogótica, así la tensión ascensional del espacio interior gótico cobraba un nuevo valor a través de elementos creados en el siglo XVI y el XX. Otra de nuestras incógnitas hasta día de hoy sin resolver sería cómo debía ser el respaldo del coro anterior al de la intervención de Dubois, Fillau y Juan de Salas y que supuestamente desapareció bajo las piedras del arco de la nave principal que se desplomó en 1490, destruyendo buena parte de la sillería coral procedente de la intervención de Arnau Campredón¹⁵.

Procedemos a presentar el cuarto y último bloque que hace referencia a la creación de las Tribunas Corales. Para su construcción Gaudí toma la idea inspirándose en la antigua celosía que cerraba en parte el coro y que reutilizará para adaptarla al retablo gótico situado sobre el portal del Mirador. Con esta idea creará dos grandes cuerpos que contenían un tejado a doble vertiente, sobre el que reposan los ángeles barrocos mencionados anteriormente, construido con tablonos bajo los que dispuso primero el friso esculpido por Juan de Salas sobre los diferentes tramos del cuerpo superior de las tribunas, reproduciendo una celosía en madera de pino y cerrando los mismos con las columnas del siglo XVI, en madera de roble, mencionadas anteriormente. Las tribunas corales constan también de un cuerpo inferior de nueva creación, unos paneles en madera de pino dispuestos a la manera de espina de pez, enmarcados por las piezas del XVI desmontadas del antiguo respaldo donde se ubican las ménsulas y los escudos (Fig. 6).

¹⁵ Gabriel Llopart; Isabel Mateo; Joana Palou, “El coro”, en *La Catedral de Mallorca*, 108.



Fig. 6. Vista de la Tribuna Coral, lateral Epístola. © Jaume Gual.

De todo el conjunto coral fue en la sillería donde intentó dejar su huella más creativa, de la mano de su colaborador Josep Maria Jujol, que se integra en la reforma a finales de la primera década del siglo XX. Se trata de una intervención pictórica realizada directamente sobre la sillería y de un fuerte carácter vanguardista. La intervención pictórica de Jujol, realizada bajo las ordenes directas de Gaudí¹⁶, tienen como finalidad entonar la “oscuridad” de la sillería con el color y la luz de la que habían dotado la pared del fondo del presbiterio mediante la realización del mural cerámico. Intervención inacabada que simplemente nos deja imaginar cómo podría haber sido si las obras no hubiesen cesado después de la muerte del obispo Campins. Nos atrevemos a aventurar que por mucho que imaginemos probablemente nos quedemos cortos. Evidentemente esta intervención no fue del agrado de la mayor parte de los canónigos y el debate sobre su retirada o conservación se alargó hasta los años 70 del siglo XX. Muestra de esto es el descubrimiento de los dos paneles que cierran la sillería en la apertura de la antigua puerta de la sacristía, repintados en color madera, que con el proceso de restauración han recuperado la intervención pictórica original de Jujol (Fig. 7). El hecho de que la intervención no esté acabada y que presente diferentes fases de

¹⁶ Emilio. Sagristá, *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos* (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962), 35.

ejecución nos ha permitido el estudio del proceso de trabajo y que a pesar que visualmente pueda parecer una intervención abstracta podemos confirmar que, como toda la intervención de Gaudí, se basa en un proyecto inicial previo, aunque no cerrado a la improvisación artística, cargado de mensajes catequéticos, algunos evidentes y otros no tanto. Para finalizar queremos resaltar que nos hemos enfrentado a un Gaudí restaurador, restructurador, diseñador y artista...

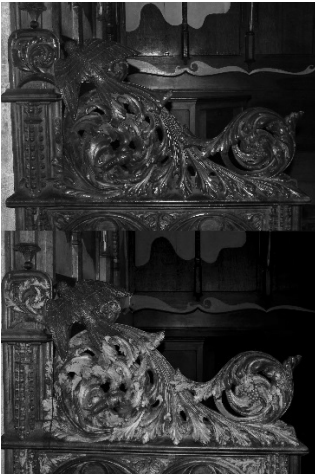


Fig. 7. Panel antes y después de la intervención. © Pere Terrasa.

ART, LITURGY AND IDEOLOGY: THE FATE OF CATHEDRAL CHOIRS DURING THE FRANCOIST PERIOD

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS

The long debate about the removal of choirs from Spanish cathedrals

Although the subject of the removal of canonical choir stalls from Spanish cathedrals has already been treated¹, this paper discusses some of the most outstanding examples of the dismantling and moving of cathedral choir stalls carried out under Franco's regime. In that period, from 1939 to 1975, these operations were repeated, continuing the debate about the destruction and removals carried out in the late 19th and early 20th centuries.

In order to explain these facts we must take into account various factors such as the consequences of national Catholicism's postulates². We also have to consider the important precedents to the removal of the choir stalls from Oviedo Cathedral, which can be considered a paradigm for

This paper is framed in the Research Project *Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975*, ref. HAR2011-23918, financed by the Ministerio de Economía y Competitividad and ERDF resources.

¹ Vid. the works by P. Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Barcelona: Lunwerg, 1998); "Los coros catedralicios españoles", in *Los coros de las catedrales y monasterios. Arte y liturgia*, Actas del Simposio 6-9 de septiembre de 1999, ed. by Ramón Yzquierdo Perrín (A Coruña, 2001), 25-41; "Coros y sillerías: un siglo de destrucción", in *Descubrir el Arte* n° 15 (2000): 112-114.

² M^a P. García Cuetos, "La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada", in *Arte y Memoria*, Actas del XVII Congreso del CEHA, (Barcelona, 2008), not published; E. Almarca Núñez-Herrador, M^a P. García Cuetos, and A. Hernández Martínez. "Espacios para una cruzada", in *VI encuentro de Investigadores sobre el franquismo* (Zaragoza, 2006), 289-300; M^a P. García Cuetos, "Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la Cuarta Zona Monumental", in *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra Española* (Madrid: Abada, 2012), 65-95.

implementation of the transformations the bishops imposed on Spanish cathedrals, after the 1851 Concordat, which strengthened the Church's position in Spain. Finally, a third aspect to consider is the survival of fashionable restoration criteria. All these circumstances are relevant to an understanding of initiatives which, in another context, would have seemed mistimed and opposed to scientific restoration, which, theoretically, had spread through Spain from the 1930s.

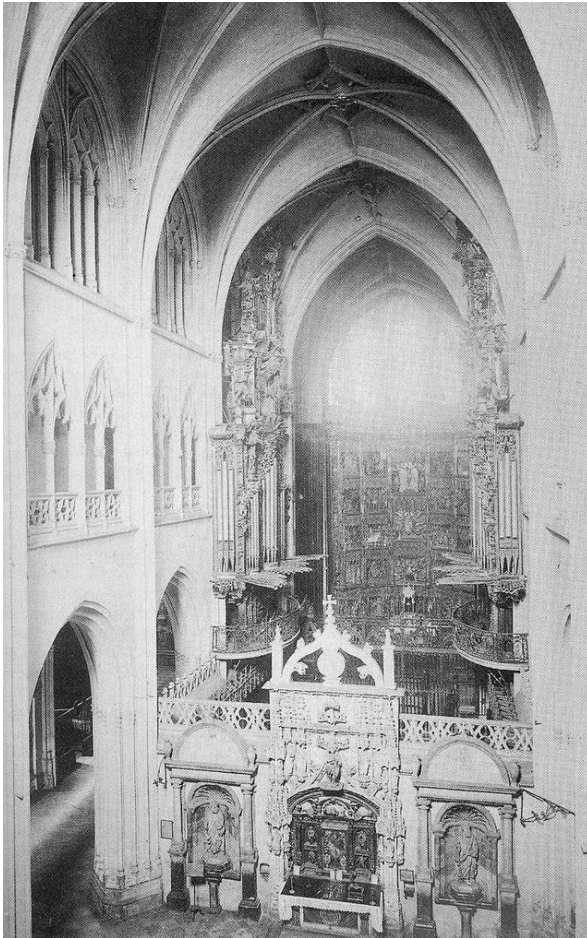


Fig. 1. Choir of Oviedo Cathedral (Asturias) before its destruction, from the author's collection

In Oviedo Cathedral, Bishop Luis Martínez Vigil imposed his criteria after a heated debate with the Chapter³, showing himself to be an advocate of the French plan for the cathedral, clearly opposed to what the prelate assumed to be the “Spanish fashion”, which was the way in which the choir was placed in the Sancta Ovetensis, in the nave (Fig. 1). MartínezVigil tried to impose a liturgy in which the role of the bishop was visually more predominant and to transform the cathedral into an idealised Gothic building, according to his predilection for that style and his ideas about stylistic unity, along the lines of a Violletian statement. The dismantlement and removal of the Oviedo choir and stalls was a turning point and implied a precedent which eventually imposed some of the rules which formed the basis of the Concordat signed between the Kingdom of Spain and the Holy See in 1851⁴. That text endorsed the bishops’ preponderant role within the Church and cathedrals and specifically stipulated due regard and consideration for the prelates (art. 2), to give them a prominent seat in ceremonies (art. 14), and the termination of any “*inmunidad exención, privilegio, uso o abuso que de cualquier modo se haya introducido en las diferentes iglesias de España en favor de los mismos cabildos, con perjuicio de la autoridad ordinaria de los prelados*” (“immunity exemption, privilege, use or abuse however introduced into the various churches of Spain in favour of the same chapters, to the detriment of the prelates’ ordinary authority”) (art. 15). All this entailed imposition of the authority of the bishops, as Martínez Vigil stated when the debate with the Oviedo canons was concluded, despite the fact that, theoretically, he ought to have consulted the chapter and taken its views into consideration. In the case of the cathedral choir in Oviedo, the canons’ opposition could not prevent the stalls from being moved into the chapter house, which led to their partial destruction in October 1934 and the dismantlement of the choir. The next step was the destruction of the baroque choirs and, finally, the erection of a new stall in the cathedral’s sanctuary.

Against what has been tacitly accepted, the debate on the functionality and survival of cathedral choirs was not exclusive to Spain; it also took place in France where, even though choir structures were basically in the church’s sanctuary, reform of the liturgy and eagerness to revert to a false

³ All this process in: M^a P. García Cuetos, “Un desaguado en la Catedral”. La azarosa vida de la sillería del coro de la catedral de Oviedo”, in *Libro Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. 1904-2004* (Oviedo, 2005), 51-78.

⁴ *Concordato de 1851, celebrado entre la Santidad de Pío IX y la Majestad Católica de doña Isabel II*, URL: <http://www.uv.es/correa/troncal/concordato1851> accessed on May 7, 2014.

idea of a pristine space were allied against choirs⁵ and *jubés*. In the 19th century, French architects considered them a hindrance to the temple's inner unity and the clergy a force opposed to the dictates of the Council of Trent and a barrier between the faithful congregation and the officiating priest, whereas there were other voices campaigning for their conservation as artistic assets⁶. The Violletian restorations left "cleared" cathedral interiors, but the struggle for and against choir sets was no less inflammatory than in Spain. Bishop Martínez Vigil, the canons and the architects involved in the withdrawal of the Oviedo choir used arguments similar to those used about the cathedrals in Auch, Rodez, Limoges, Nimes or Bayeaux. The dismantling of the Oviedo Cathedral choir is a perfect example of a process that was repeated across Spain and in other countries, giving clear proof of the motivations which, on the surface, had to do with renovation of the liturgy and recovery of space for the congregation.



Fig. 2. Choir of Tortosa Cathedral (Tarragona) before its destruction (1923). © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Fotogràfic Salvany

⁵ French historiography uses the term *choeur* to refer to the apse, which leads to confusion with our meaning of choir.

⁶ J.-M. Leniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle* (Paris, 1993), 343-344.

Removal and destruction of Spanish cathedral choirs in the Francoist period. National Catholicism, liturgical reconquest and Vatican II

Bishop Martínez Vigil's "victory"⁷, which resulted in the destruction of Oviedo Cathedral's choir, made an impact beyond its locality, since it was quoted in *Arte y Liturgia*, by Manuel González García⁸. The new edition, published in the aftermath of the Civil War, became a very important influence on decisions about Spanish cathedrals, because one of its aims was to provide guidance on recovery of art damaged during the war. González García presented the case of Oviedo Cathedral as an example to be followed by prelates once the Civil War was over and a new National Catholic liturgy was being imposed.

In the context of National Catholicism⁹, the Spanish Church was in line with Popes Pious XI (1903-1914) and Benedict XV (1914-1922). Both put their trust in the dissemination of a doctrine-based spirituality, supported by catechesis and eucharistic commemoration as the foundations of the new religious observance. Hence the need to create new spaces to exalt the sacrament and celebration of Mass where a large number of people could gather, a requirement that did not sit well with the presence of choir stalls in the aisles of cathedrals. The obvious result was that, whereas the Civil War had resulted in the loss of a great amount of religious heritage, the activities of National Catholicism and then the Church that emerged after the Second Vatican Council entailed further losses which, in the name of liturgical renovation, affected heritage left undamaged after the Civil War. A very specific example of this destruction in peacetime is that of cathedral choirs.

The interventions we are going to analyse are framed in a very complex ideological, social and material context and must be inserted in

⁷ García Cuetos, "Un desaguisado en la Catedral".

⁸ M. González García, *Arte y Liturgia: el arte en el altar, en el templo, en la misa, en el breviario* (Palencia, 1938). First edition: Málaga, 1932. The third edition coincides with the will to review the religious art destroyed during the war: "*Quemados los restos de la 2ª edición por obra y desgracia de los rojos otra vez en Málaga durante su tiranía de 1936, allá van de nuevo estas páginas para ayudar a la restauración de tanto arte religioso destruido en España*" ("The remains of the second edition having regrettably been burnt by the Reds again in Málaga during their tyranny in 1936, it is the aim of these pages to help the restoration of so much art destroyed in Spain"), 13.

⁹ García Cuetos, "Reconquista litúrgica y restauración".

what we have denominated the Francoist architectonic restoration¹⁰, whose own characteristics are determined by the need to recover the heritage lost during the war and by the application of new restoration criteria. National Catholicism was one of the ideological identifiers of the Francoist regime and strengthened the hegemony of the Church, which, in that context of regained power, had the ability to “make and unmake”¹¹ in all matters related to liturgy and religious rituals and to the restoration of sacred images. There was in that period a context of liturgical renovation which favoured major interventions in Spanish cathedrals. Postulates of the elimination of choir structures gained new ground and spread through works such as the above-mentioned “*Arte y Liturgia*” (“Art and Liturgy”), which stated that the presence of cathedral choirs was due to a moment where “art imposed itself over liturgy”, whereas the relationship should be the other way around. Resemblance to the old Christian basilicas was proposed for churches, a visible altar and the bishop’s throne in the most prominent place. This reformation of churches was meaningful at a time when a hierarchical conception of the clergy was crystallising and cathedrals aspired to become spaces to accommodate masses of faithful. In the language of the time, this reformation was equated to “liturgical re-conquest”, related to the prevailing idea of a crusade: “It would be wonderful if the liturgical re-conquest which started in Asturias followed the same course as the re-conquest of land begun in those mountains!”¹². Imbued with that spirit, bishops and chapters supported the elimination of cathedral choirs following the path opened up by the experience of the early 20th century. Finally, when this tendency was exhausted, the elimination or remodelling of choir spaces would be re-enacted by the imposition of the new liturgy brought into use by the Second Vatican Council (1962-1965).

¹⁰ M^a P. García Cuetos, “La Historia del arte como ciencia aplicada al patrimonio”, in e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico n. 2, 1-23, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, Granada, June 2013, <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero12/estudiosgenerales/experiencias/articulo.php>

¹¹ García Cuetos, “La restauración en la España del Nacional-catolicismo. Caudillaje y Cruzada”.

¹² M. González García, *Arte y Liturgia*, 54.

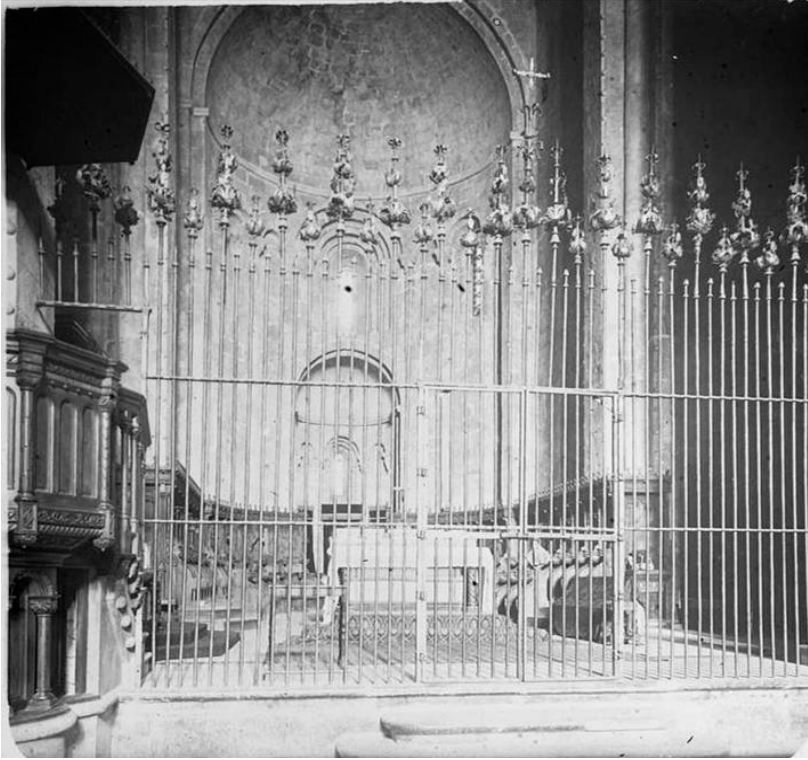


Fig. 3. Choir of Vic Cathedral (Barcelona) before its destruction (1916). © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Fotogràfic Salvany

Destruction, dismantlement, removal and transformation of Spanish choirs between 1936 and 1975 Specific cases of war damage and peacetime damage

Unfortunately, many Spanish cathedrals, especially those located in the fourth Monument Zone, where the restorer-architect Alejandro Ferrant, whom I am studying currently, worked, suffered severe damage in the Civil War. A specially harmful case is the disappearance of the choral space in Lérida's New Cathedral, but we will also see that, after the war, works were carried out which had nothing to do with repairing war damage but were applications of the criteria for the removal or elimination of choirs.

A very clear example of the lack of interest in restoring a choir to its original place is Tortosa Cathedral (Fig. 2), where the choir structure suffered in the bombing of the city and the remains of the stalls were placed in a chapel where, according to Alejandro Ferrant¹³, they were deteriorating. In 1958, he proposed a return to the original location so as to recover the choir and to prevent further deterioration of the stalls. From the outset, this proposal was rejected¹⁴, the choice falling on the central apse. In order to carry out this operation, it was necessary to lift the chancel and to prepare the pillars. The possibilities in the new space were limited, and it was planned to relocate nine stalls, three on each wall of the apse. Finally, this project was rejected and the stalls are displayed in the canons' dormitory.

Another sad instance is Vic Cathedral (Fig. 3), burnt down during the Civil War. The Osonian prelate Joan Perelló i Pou (1927-1955), was the first bishop to review the damage suffered by the Church in his diocese in his *Alocución al Clero sobre la persecución religiosa en la Diócesis de Vich*, in which he refers to the damage to the cathedral¹⁵, which also meant the loss of the paintings by José M^a Sert (1926-1930) covering the interior walls¹⁶. The burning of the cathedral allowed the remains of its Romanesque phase and the crypt to be discovered in 1943¹⁷ and restored by Alejandro Ferrant. Access to the interior had to be placed in the aisles, since the centre of the chancel was the place for the altar, as the Restoration Board had established. In this way, a new plan for the cathedral was laid out which did not contemplate location of the choir in its original space but instead opted for the sanctuary. This layout radically

¹³ *Catedral de Tortosa. Proyecto de obras de acoplamiento parcial de la sillería de coro y presbiterio. Memoria, agosto de 1958.* Biblioteca Valenciana. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez (referred to below as BV.AAFV), sig. 1006.

¹⁴ The memoir says: “*No existiendo nada que obligue a pensar en su primitivo emplazamiento...*” (“As there is no compelling reason to consider the original location...”). *Catedral de Tortosa. Proyecto de obras de acoplamiento parcial de la sillería de coro y presbiterio. Memoria, agosto de 1958.*

¹⁵ Textually: “*Todo quedó destruido en la Catedral de Vich*” (“Everything was destroyed in Vic Cathedral”), quoted in I. Roviró i Alemany, “Art i cultura a les parròquies del Bisbat de Vic (1936-1939), in AUSA XX.150, *Patronat d’Estudis Osonencs* (2002), 583-637.

¹⁶ V. Pascual i Rodríguez, *Josep Maria Sert i les pintures de la catedral de Vic* (Vic, 1994); *Sert, el darrer pintor muralista* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997), and “Els murals de la catedral de Vic i la pintura franquista”, in *Serra d’Or* n° 462 (1998), 48-50.

¹⁷ García Cuetos, “Reconquista litúrgica y restauración”, and about the crypt: A. Junyent, “La cripta románica de la catedral de Vic”, in *Anuario de Estudios Medievales* n° 3 (1966), 91-110.

changed the space created in the neoclassical restoration, completed in 1803, which had taken into account the unity between the architecture of the temple and the choir, both designed in the same project. When the choir structure disappeared, the pillars, the sections, and the inner set of the cathedral itself lost one of their basic references (Fig. 3). On the other hand, the view of the iconographic programme of the paintings by Josep M^a Sert, restored from 1944¹⁸, was favoured. Finally, the painted decorations, which in those times were thought to be among its most important features, were returned to the cathedral, and the crypt, an archive of its past, was restored to its original state, but the destruction of the building was used to rearrange the inner space, adapting it to the new liturgical proposals. The choir was finally sacrificed, losing one of the basic elements of the neoclassical architectural design which had determined the proportions of the pillars and the sections, without which they cannot be correctly ascertained.



Fig. 4. Altar and choir of La Seu d'Urgell Cathedral (Lérida) in 1923. © Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons fotogràfic Salvany

¹⁸ *Proyecto de obras de decorado y pintura de la catedral de Vich (Barcelona)*. Memoria, Madrid, April 24th 1944. Archivo General de la Administración (en adelante: AGA) (3) 115. 26/0346.



Fig. 5. Choir of the Cathedral of Santiago de Compostela before its destruction. © Kenneth John Conant, *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, (Harvard University Press, 1926)

The case of La Seu d’Urgell Cathedral, Lérida, shows the importance of the precedent set by Oviedo Cathedral and the debate at the beginning of the 20th century and also reveals that war damage was used as a pretext for stylistic “purification”. Once the Civil War was over, the architect César Martinell¹⁹ evaluated the evolution of the cathedral and delivered a disapproving judgment on all the transformations the church had undergone down the centuries because, for him, they had “distorted the original line” of the cathedral set. Martinell was highly critical of the reformations in the modern epoch, which had deeply transformed the Romanesque spaces²⁰ and also defended the stylistic restoration to its original state started at the beginning of the 20th century under the episcopate of Juan José Laguarda Fenollera, who held the see of Urgell between 1909 and 1913. Next to the disappearance of the Oviedo choir, and by the initiative of Bishop Laguarda, the architect Sanz Barrera, under

¹⁹ *Proyecto de reparación y restauración parcial de la Catedral de la Seo de Urgell*. Memoria, Barcelona marzo de 1940. AGA (3) 115. 26/00301.

²⁰ *Ibid.*

supervision by Puig i Cadafalch, dismantled the stalls, moved them to the apse (Fig. 4), and substituted the 18th century major altarpiece for a neo-Gothic canopy which was destroyed during the Civil War. César Martinell was appointed to continue the works and we can say that the damage suffered by the cathedral in the war facilitated the fulfilment of its “refinement”. In the words of Martinell himself, the destruction caused by the conflict made it possible not only to heal of the wounds of war, but also “to carry on the restoration scheduled and started some time ago”, which involved practically restoring it to its pristine condition²¹.

A very interesting instance is the case of the Cathedral of Santiago de Compostela, where one of the places of Francoist memory and one of the crusade scenarios which praised and strengthened the regime in the Autarchy was embodied²². Until the mid-20th century, the canons’ choir was situated in the nave (Fig. 5) and the spatial perception of the temple was very different from that of present times. However, its presence was at odds with the new needs for worship in the cathedral, because Santiago had become an ideological milestone of the Francoist regime since it represented the idea of a crusade. The Compostelan diocese was to become a centre for services attended by mass congregations, especially after the restitution in July 1937 of the Tribute to the Apostle, a compulsory institutional ceremony, suppressed by the Republican government in 1931, which recognised Santiago (Saint James) as the patron saint of Spain. This context explains the elimination of the choir space in Santiago de Compostela Cathedral, a project proposed in 1944. It was the architect Luis Menéndez Pidal who emphatically advocated the idea and finally took charge of the works together with Francisco Pons Sorolla. The restoration work went on, boosted by the 1965 and 1971 Holy Years, and the interior eventually achieved its present state, with a marked directionality towards the altar and a unobstructed view of the monument to the apostle, a nave for large congregations, and access to the apostle’s chapel and the crypt that does not interfere with the celebration of mass. It had been a difficult task to create a new space for a new liturgy. Different

²¹ *Proyecto de reparación y restauración parcial de la Catedral de la Seo de Urgell*, see above and *Proyecto de restauración parcial y consolidación de la Catedral de Seo de Urgel*. Memoria, Barcelona, May 23rd 1941. AGA (3) 115.26/00301.

²² García Cuetos, “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada”, “Espacios para una cruzada” and “Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la Cuarta Zona Monumental”, and forthcoming “Heritage and ideology. The creation of places of memory for Franco’s rule”.

solutions for the altar's layout, crypt access, etc. were considered, and architects and chapter debated stylistic, historical and archaeological aspects²³. Despite the ongoing restoration work, a new image of the cathedral eventually took shape, as a paradigm of the "pilgrimage church". This transformation imposed itself materially and scientifically on the architectonic and historical reality of the monument, favouring a new and deeply ideology-biased image. At least, once dismantled and dispersed, the shafts were finally installed in the nearby church of San Martín Pinario, and restored in 2005.

An example of pristine restoration of the space occupied by the choir after its dismantlement is Valencia Cathedral, which underwent a series of successive works that involved radical transformation of the interior. Elimination of the choir²⁴ went on under the episcopacies of Prudencio Melo y Alcalde (1923-1945) and Marcelino Olaechea y Loizaga (1946-1966). Bishop Melo y Alcalde prioritised liturgical renovation in his diocese²⁵, making this the guiding principle for restoration of the cathedral.

The process of dismantling the choir in Valencia Cathedral²⁶ according to the plans was started by Vicente Traver y Tomás²⁷, the diocesan architect. The aim was to "free" the space of the choir and the *Via Sacra* (Fig. 6) in order to accommodate the faithful, while also adapting the altar arrangement, to be placed under the dome. This process was backed by the Marquis of Loyola, Bellas Artes General Manager, who had been consulted about it by the bishop and openly supported the disappearance of a feature unworthy of being preserved: "although intrinsically good, it is not in the same category as that in Toledo Cathedral, not an artistic

²³ B. Castro Fernández, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)* (Santiago de Compostela, 2013), 75-85

²⁴ On the choir, see M. Miquel Juan, "El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos en el gótico internacional de Valencia", in *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, ed. by A. Serra Desfilis (Valencia, 2010), 349-376.

²⁵ A. Llin Cháfer, "D. Prudencio Melo y Alcalde (1923-1945)", <http://www.archivalencia.org/contenido.php?pad=100&modulo=67&epis=71>, accessed January 15, 2011.

²⁶ M. Ortíz Serra, "El trascurso de la catedral de Valencia: Fer i desfer", in *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas* (Valencia, 2002) [http://ge-iic.com/files/1congreso/Ortiz_Manuel.pdf], accessed January 10, 2011].

²⁷ *Proyecto de reforma del coro y presbiterio de la Catedral de Valencia. Memoria*. Valencia, June 1940. AGA. (3) 115. 26/00293.

jewel demanding to be preserved, so it must be removed”²⁸. This unfortunate initiative was opposed by Canon Manuel Pérez, who saw no reason to remove the choir, which he considered would have an adverse impact on the cathedral, as we have since been able to verify.



Fig. 6. Choir of Valencia Cathedral before its destruction, from the author's collection

As had happened in Oviedo²⁹, elimination of the choir prompted a series of multiple works which entailed a complete “cleansing” of the cathedral's aisles and nave. Once the structure and the stalls had disappeared and the outstanding pieces had been moved into the chapterhouse, restoration was continued by Alejandro Ferrant. In 1952³⁰, the Assistant Architect of the Fourth Zone, reported the appearance of the arch and pillars of the original gothic temple, covered in the 17th century by architects Gilabert y Lorenzo Martínez in a neoclassical style, when work on removing the choir and chancel of Valencia Cathedral began in

²⁸ Ortíz Serra, “El trascoro de la catedral de Valencia: Fer i desfer”.

²⁹ García Cuetos, “Un desaguisado en la Catedral”.

³⁰ Memoir signed by Rafael Martínez Higuera, Madrid, August 1942. AGA (3) 115. 26/00293.

1941. At first, not much importance was attached to this “discovery” and in a document dated December 2, 1948, the Dean President of the Valencia Metropolitan Chapter applied to the Minister of National Education for financial support to carry out covering of the original part, so that the unity of the nave would be restored. But the Chapter’s proposal, addressed to the Art Heritage Commissioner, was rejected by Alejandro Ferrant. The architect saw the discovery of the remains of the medieval fabric as an opportunity to start a restoration which would return the building to its “original state”. Actually, his proposed stylistic restoration of Valencia Cathedral contravened the principles of minimum intervention he had upheld during his first phase as restoring architect³¹, and he now gave priority to the medieval fabric and opted for restoration to its pristine state. The works advocated by Ferrant proposed the entire uncovering of the medieval pillars and vaults in different phases, if the budget allowed, to free the original supports of their linings so as be able later to “arrive at a more definite solution after acquiring a deeper knowledge of the problem”³². It consisted in freeing the Gothic fabric so as to decide later upon the restoration works needed. Slowly but relentlessly, the nave recovered its medieval phase, whereas the rest of the cathedral retained its baroque lining, generating a blatant inconsistency in the monument and determining its later interpretation. It was thus the choir’s disappearance that prompted the deep pristine restoration of Valencia Cathedral.

Finally, Gerona Cathedral (Fig. 7) offers a clear instance of what may be considered damage in peacetime and survival of the postulates hostile to the conservation of cathedral choirs, through interpretation of the precepts legitimated by the Second Vatican Council. The cathedral was damaged in the war and the works carried out there were supported both by Bishop Josép Cartañá Inglés and his Chapter and by the Bellas Artes General Management. We know the extent of the former’s support from the memoir presented by the Gerona Chapter to Gratiniano Nieto, Bellas

³¹ About this context, see J. Esteban Chapapría and M^a P. García Cuetos, *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la Primera Zona Monumental* (Valladolid, 2007), and M^a P. García Cuetos, “Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno. Aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental”, in *Loggia: Arquitectura y restauración* n^o 21 (Valencia, 2008), 8-25.

³² Memoir signed by Rafael Martínez Higuera.

Artes General Manager, in 1967³³. After the cleaning work, the first important action was completion of the cathedral's façade according to the 18th century plans, accomplished with the finalisation of the Apostles' Portal, and that process affected the *chevet* and interior of the building as well³⁴.

Unfortunately, the Gerona choir was partially dismantled during the Civil War. Three of its side parts were eliminated and the remains of the former stalls were on the verge of being lost, although they were eventually rescued by Josep Maurí i Serray and deposited in the foundation museum. One of this choir's peculiarities is the position of the organ at the back and upper part of it. This organ was also damaged during the Civil War and later relocated in its position together with a "*coreto*" in 1943. This solution pleased the Chapter, which had been in favour of its definitive dismantlement and removal from the nave. The bishops and canons of Gerona soon received institutional support. In a report on the subject, the Provincial Delegate of Bellas Artes specifically regretted the presence of such a structure obstructing the view of the nave, considered to be "the best architectural feature of the church and the most highly valued by technicians and artists"³⁵. The debate about the arrangement of the new organ and financial difficulties delayed the project, but the Chapter persisted in its intention and destruction of the choir was supported by the Bellas Artes General Manager, the Central Delegate of Art Heritage and his counterpart in the Levante Zone, who pointed to the valuelessness of the new shaft arranged after the Civil War³⁶. Restoration of the original stalls was never costed, and they were abandoned to their fate until their recovery by Josep Mauri in the 1950s, as stated above.

Finally, the prelate of Tarragona and a large part of the Chapter seized the initiative, bolstered by the new dispositions of the Second Vatican Council, which gave fresh momentum to a project long planned. The canons once again used "*artistic, archaeological and liturgical*" arguments and, despite their awareness of the "great expense and serious concerns" this work would cause, they were in favour of it "so as to meet

³³ *Memoria que presenta el Cabildo Catedral de Gerona al ilmo. Sr. Dn. Gratiniano Diato. Director General de BBAA, del Ministerio de Educación y Ciencia*. 16 de enero de 1967. AGA (3) 115. 26/00114

³⁴ *Memoria*

³⁵ *Catedral de Gerona. Obras de demolición y traslado del coro. Anteproyecto del traslado del órgano e informe sobre el mismo*. Memoir. Gerona 8 de noviembre de 1946, BV.AAFV sig. 563, fol.1.

³⁶ *Informe del Delegado del Patrimonio Artístico Nacional de la Zona de Levante*, Barcelona 16 de julio de 1965. BV.AAFV sig. 563.

the expectations of the faithful and visitors”³⁷. Summing up, the arguments of Martínez Vigil Bishop of Oviedo and the will of the faithful were again invoked, but what was being imposed was a new liturgical space and a special vision of the cathedral³⁸. To complete the picture, the local press lined up with the Chapter’s initiative and the official support, strongly influencing public opinion, clearing the way for destruction of the choir. The case of Gerona is one of the latest instances of this kind of works linked to another transformative process: creation of the new liturgical spaces that emerged after the Second Vatican Council.



Fig. 7. Choir of Girona Cathedral before its destruction (1926). © Wikimedia Commons

The controversy over the destruction, removal or dispersal of Spanish choir stalls is deeply rooted in the early 20th century precedents and especially in the debate about the elimination of the choir in Oviedo Cathedral, by Bishop Martínez Vigil. In line of succession to his ideas are the statements in *Arte y Liturgia*, by Bishop Manuel González García,

³⁷ L. Fonoyet, “El cadirat del cor de la catedral de Girona”, in Lauro. Revista del Museu de Granollers nº 20 (2001), and, Fèlix Xunclà and Assumpció Parés, “El cor de la catedral. Música a la catedral de Girona”, http://www.pedresdegirona.com/separata_cor_catedral.htm, accessed May 5, 2014.

³⁸ *Memoria*

which are the conductive thread of these criteria toward National Catholicism.

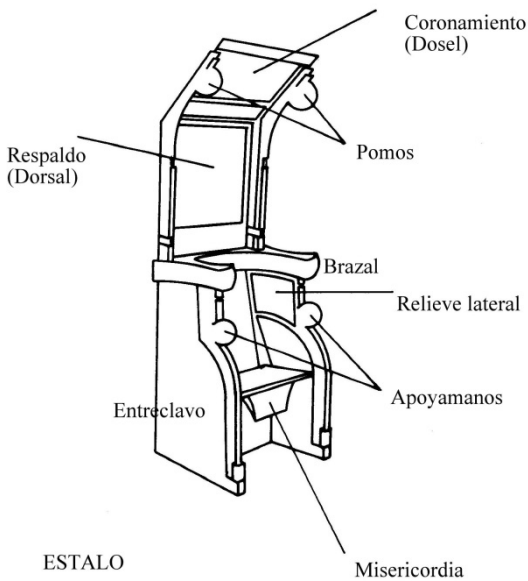
Between the 1940s and the 1950s, many cathedral choirs were dismantled in Spain for a variety of reasons: imposition of the bishops' and Chapters' criteria, imposition of the new liturgy of National Catholicism at first and of the Second Vatican Council later, the persistence of the stylistic and restoration criteria which gave precedence to stylistic unity and restoration to the original state over the baroque and neoclassical phases of our cathedrals. In addition, peacetime damage added to and even surpassed war damage.

The consequences of these interventions, mostly underestimated or not recognised, are basic to and have influenced the present interpretation of cathedrals.

To sum up: the dismantlement of choirs in Francoist Spain takes on the criteria associated with pristine restorations of the late 19th and early 20th centuries, has tied in with the precepts of the Second Vatican Council and is inseparable from the heritage losses and the restoration processes carried out from the 1940s. War damage has been compounded by peacetime damage.

GLOSARIO

Los estalos que configuran una sillería coral están formados por una serie de elementos lígneos que han cambiado relativamente poco con el paso del tiempo, demostrando así su funcionalidad.



Los principales se recogen a continuación¹, a partir de los términos utilizados en la documentación original conservada sobre sillerías corales españolas, con su definición, su localización en la figura adjunta y su traducción en inglés y francés², además de la inclusión de aquellos términos que son diferentes en el ámbito catalán y, en general, en la corona de Aragón.

¹ Términos recogidos por María Dolores Teijeira.

² Los términos inglés y francés se han tomado de Elaine C. Block y Frédéric Billiet, eds., *Lexique des Stalles médiévales. Lexicon of medieval Choir stalls* (Turnhout: Brepols, 2013).

- **APOYAMANOS:** Elemento de forma circular que se encuentra en el borde exterior de cada entreclavo, en su parte superior. Ayuda a levantarse y sentarse a la persona que ocupa el estalo, además de proporcionar una superficie de talla que se aprovecha, bien para representar una figura de bulto redondo, bien para crear un medallón tallado con relieves por ambas caras.
Puede usarse como sinónimo, aunque no es demasiado frecuente, “Maniquí”.
Catalán: *Recolzamans*. Inglés: *Arm-rest, False*. Francés: *Appui-main, Faux*.
- **ASIENTO:** Tablero rectangular colocado entre ambos entreclavos. Es abatible, por lo que permite sentarse sobre el o permanecer de pie dentro del mismo estalo.
Catalán: *Seient*. Inglés: *Mobile seat*. Francés: *Abattant*.
- **BÓVEDA:** Elemento curvo que se coloca sobre el respaldo, sobresaliendo de éste, en los estalos altos. Actúa como una pequeña cubierta y, en ocasiones, reproduce la forma de una bóveda, bien de crucería, bien estrellada, incluso de cuarto cañón. Culmina con el coronamiento, siendo el objetivo de todo el conjunto la protección del asiento.
- **BRAZAL:** Elemento de cierre horizontal del conjunto formado por los dos entreclavos y el panel de respaldo. Tiene forma de U.
Catalán: *Braçal*. Inglés: *Capping rail*. Francés: *Accotoir*.
- **CABO:** Entreclavo especial que remata un conjunto de estalos, configurando el cierre o último panel de su grupo, al principio o final, o ante otro elemento como escaleras, puertas o estalos especiales. Si bien en la parte baja suele tener una forma similar al de los restantes entreclavos, aunque con más decoración, la parte superior suele ser diferente, rematándose con rampas o crosas, sobre todo en los estalos bajos.
Inglés: *Jouee*. Francés: *Jouée*.
- **CORO:** Espacio ocupado por los beneficiados de un templo para asistir a las celebraciones litúrgicas. Era habitualmente un espacio acotado y cerrado, amueblado con un conjunto de estalos que constituían la sillería coral, situado en diversas zonas del templo, pero siempre con una buena visión del altar mayor y claramente diferenciado del espacio ocupado por los fieles. Suele haber un coro alto y un coro bajo, además de distinguirse la parte meridional y septentrional del coro por la figura que ocupa el estalo más importante de cada una (Coro del rey – Coro del obispo. Coro del chantre – Coro del deán).
Puede utilizarse como sinónimo “Choro”.
Latín: *Chorum*. Catalán: *Cor*. Inglés: *Choir*. Francés: *Choir, Choeur*.

- CORONA: Ver Coronamiento.
- CORONACIÓN: Ver Coronamiento.
- CORONAMIENTO: Remate superior del estalo, tanto alto como bajo, que protege el asiento. En las sillas altas suele ser una crestería corrida individualizada, en cada estalo, por sendos pináculos laterales. En las sillas bajas suele ser un panel inclinado que hace la función de atril para el nivel alto. Las sillas especiales, como la correspondiente al obispo, suele llevar como coronamiento un tabernáculo, chapitel o pináculo de mayor altura y riqueza ornamental. Pueden usarse como sinónimos “Coronación”, “Encoronamiento”, “Corona”, “Guardapolvo”, “Dosele” o “Doselete”.
Catalán: *Dosser, Dosseret, Polsera*. Inglés: *Canopy*. Francés: *Daïs, Baldaquin*.
- CROSA: Remate lateral de un estalo o de un cabo, sobre el brazal, formado por un diseño calado, con elementos ornamentales o figurativos.
Puede utilizarse como sinónimo “Chrosa” o “Croça”.
- DORSAL: Ver Respaldo.
- DOSEL: Ver Coronamiento.
- DOSELETE: Ver Coronamiento.
- ENCORONAMIENTO: Ver Coronamiento
- ENTRECLAVO: Cada uno de los dos paneles que cierran lateralmente un estalo en su mitad inferior. Al ser estalos corridos el entreclavo forma parte tanto de un estalo como del adyacente. Es un elemento claramente funcional, aunque genera algunos soportes escultóricos, como el relieve lateral, en su interior, o los apoyamanos.
Pueden usarse como sinónimos “Entreclao” y “Entreclave”.
Latín: *Entreclos*. Catalán: *Braçalera*. Inglés: *Partition*. Francés: *Parclose*.
- ESCALERA: Elemento de subida a la sillería alta. Una sillería coral tiene habitualmente cuatro o más escaleras que permitían a los beneficiados acceder a los estalos altos. El obispo o beneficiado principal solía tener su propia escalera, de mayor tamaño y más decorada que el resto.
Catalán: *Escala*. Inglés: *Passage*. Francés: *Passage*.
- ESPALDAR: Ver Respaldo.
- ESTALO: Cada una de las sillas que componen la sillería coral. Si bien pueden construirse de manera individual, habitualmente son conjuntos de sillas adyacentes, que comparten algunos de sus elementos, como los entreclavos. Pueden ser altas o bajas, en ambos casos la parte inferior del asiento no suele cambiar, pero sí la superior, con un

respaldo más grande y un remate más elaborado en el caso del estalo alto.

Puede utilizarse como sinónimo “Silla” (también con la grafía “Sylla”) y “Sitial”.

Latín: *Stallum*. Catalán: *Cadira*. Inglés: *Stall*. Francés: *Stalle*.

- FACISTOL: Mueble formado por un núcleo de apoyo, que a menudo servía para guardar libros, y un gran atril, de varias caras, sobre él. Se utilizaba para apoyar los libros de coro que se usaban durante la liturgia coral y se situaba en el centro del espacio coral.

Puede utilizarse también “Letril”.

Catalán: *Faristol*. Inglés: *Lectern*. Francés: *Lutrin*.

- GUARDAPOLVO: Ver Coronamiento.
- LETRIL: Ver Facistol.
- MANIQUÍ: Ver Apoyamanos.
- MISERICORDIA: Elemento en forma de ménsula tallado en la parte inferior del asiento. Cuando el asiento está subido proporciona apoyo a la persona que está de pie, gracias a su superficie superior. Puede usarse como sinónimo “Paciencia”.

Latín: *Forma*. Catalán: *Misericòrdia, Potencia*. Inglés: *Misericord*. Francés: *Misericorde*.

- PACIENCIA: Ver Misericordia.
- PANEL DE RESPALDO: Cada uno de los paneles que forman la parte trasera del estalo, uniendo ambos entreclavos entre sí. En ocasiones se decora con elementos ornamentales, bien tallados, bien en taracea. Inglés: *Seat back*. Francés: *Dossier*.
- PILAR: Elemento de separación entre los respaldos de dos sillas adyacentes. Suele tener forma de pilar o columna, con fustes ornamentados o con figurillas adosadas, y estar rematado por un capitel o un pináculo.

Inglés: *Interdorsal*. Francés: *Interdorsal*.

- PLATAFORMA: Estructura lúnea sobre la que se apoya la sillería coral, evitando de este modo el contacto directo con el pavimento, y permitiendo la colocación a distinta altura de los estalos bajos y altos. Puede utilizarse como sinónimo “Entarimado”

- POMO: Elemento similar al apoyamanos que aparece, con carácter decorativo, bajo el coronamiento de estalos altos y bajos. Puede ser una figura tallada en bulto redondo o una pieza semicircular tallada con relieves en ambos lados.

Puede utilizarse como sinónimo “Corva”, aunque no es demasiado frecuente.

- **RAMPA:** Remate en pendiente de algunos cabos del coro bajo. Suele decorarse con figuras talladas.
Inglés: *Ramp*. Francés: *Rampe*.
- **RELIEVE LATERAL:** Elemento de forma más o menos rectangular localizado en la parte superior de la cara interna de los entreclavos, que en ocasiones se decora con relieves.
- **RESPALDO:** Panel rectangular que forma la parte superior del estalo, tanto bajo como alto. Además de forrar los muros interiores del coro y proteger del frío, crean una superficie apta para la talla, el dorsal. En ocasiones se sustituía por tapices o paños pintados.
Puede usarse como sinónimo “Respaldar”, “Espaldar”, “Dorsal” o “Panel”.
Catalán: *Respatller, Rerespatlle*. Inglés: *Dorsal panel*. Francés: *Dorsal*.
- **RINCÓN:** Esquina que se forma en la confluencia del último estalo de los lados meridional y septentrional del coro con el primero del lado occidental, tanto en el nivel bajo como en el alto, en aquellos coros dispuestos en forma de U.
En algún caso se ha utilizado, erróneamente, “Cabo” para identificar este elemento.
Inglés: *Junction*. Francés: *Jonction*.
- **SILLA:** Ver Estalo.
- **SILLERÍA CORAL:** Conjunto de estalos adyacentes que amueblan el espacio coral adosados a las paredes laterales y, frecuentemente, al trascoro o antecoro que cierra el espacio por el lado occidental.
Catalán: *Cadirat del cor*. Inglés: *Choir stalls*. Francés: *Stalles de choeur*.
- **SITIAL:** Ver Estalo.
- **TRASCORO:** Cerramiento occidental, generalmente pétreo, que constituye la fachada y entrada principal al recinto coral. Suele tener una o varias puertas y diversa decoración, además de poder albergar pequeñas capillas con sus retablos, altares, incluso sepulcros. Solía contener también uno o varios púlpitos –*tronas* en Aragón- para la predicación y las lecturas sacras. Se denomina trascoro, como cierre trasero, cuando el coro se sitúa en la nave, y antecoro, como portada principal, cuando el coro se sitúa en la capilla mayor. La denominación “trascoro” puede también aplicarse al cerramiento de la cabecera de un templo hacia la girola, cuando el coro se encuentra en esta zona.
Catalán: *Rerecor*. Inglés: *Roodscreen*. Francés: *Jubé*.

- **VÍA SACRA:** En aquellos coros situados en la nave del templo la vía sacra es un espacio acotado que permitía a los beneficiados moverse entre el espacio coral y la capilla mayor; solía cerrarse con rejas, cadenas y otros elementos para evitar la ocupación de este espacio por los fieles durante las celebraciones litúrgicas.

BIBLIOGRAPHY

- Adão da Fonseca, Luís e Pimenta, Maria Cristina. “Introdução—As Crónicas sobre as Ordens Militares Portuguesas de Jerónimo Román”. En *História das Ínclitas Cavalarias de Cristo, Santiago e Avis por Frei Jerónimo Roman*, 7-20. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2008.
- Adriaensen, Edward and Seegers, Gustaaf. *De collegiale kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten*. Hoogstraten: L. Van Hoof-Roelans, 1895.
- Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Editado por Fernando Pingarrón Seco. Valencia: Asociación Cultural «La Seu», 1995.
- Agapito y Revilla, Juan. *La catedral de Palencia*. Palencia: Tip. de Abundio Z. Menéndez, 1896.
- . Agapito y Revilla, Juan. “Los coros de la catedral de Palencia”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* II (1905-06): 65-70.
- Agazzi, Michela. “L’architettura della basilica alla svolta del 1008”. In *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente, exhb.cat. Museo Diocesano di Venezia*, edited by Gianmatteo Caputo and Giovanni Gentili, 50-59. Venezia: Marsilio, 2009.
- Aguiló Alonso, M. Paz. “Las artes decorativas en el Catálogo Monumental de España. Una aproximación”. En *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, 249-271. Madrid: Ministerio de Cultura-CSIC, 2013.
- Ainaga Andrés, María Teresa y Criado Mainar, Jesús. “Salvador y Antón II Sariñena, maestros del coro de la catedral de Tarazona (Zaragoza). 1483-1486”. *Turiaso* XVII (2003-2004): 11-33.
- Alcocer, Fray Juan de. *Ceremonial de la Misa*. Zaragoza: Ángelo Tavanno, 1607.
- Aliaga, Isidoro. *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y a otros ministerios*. Valencia: Viuda de Juan Crisóstomo Garriz, 1631.
- Almagro Gorbea, Antonio, dir. *La planimetría del Alcázar de Sevilla*. Granada: CSIC, 2000.
- . Almagro Gorbea, Antonio. “La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas”. *Apuntes del Alcázar* 6 (2005): 45-67.

- . Almagro Gorbea, Antonio. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- Almarcha Núñez-Herrador, Esther, García Cuetos, María Pilar y Ascensión Hernández Martínez. “Espacios para una cruzada”. En *VI encuentro de Investigadores sobre el franquismo*, 289-300. Zaragoza: Comisiones Obreras, 2006.
- Alomar Esteve, Gabriel. “La Capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca”. En *La Catedral de Mallorca*, coordinado por Aina Pascual, 187-197. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor, 1995.
- Alonso Ruiz, Begoña. “El arquitecto Juan de Ruesga”. En *Los últimos arquitectos del gótico*, coordinado por Begoña Alonso Ruiz, 219-269. Madrid: Marta Fernandez-Rañada, 2010.
- . Alonso Ruiz, Begoña y Martínez de Aguirre Aldaz, Javier. “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”. *Artigrama* 26 (2011): 103-147.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. “El coro de la catedral vieja de Cádiz y su proceso de configuración durante la Edad moderna”. En *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 111-121. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Alvarado, María Dolores. “La Real Maestranza de Caballería invierte doce millones en la restauración del Coro Catedralicio”. *ABC de Sevilla*, 8 de Agosto, 1989.
- Álvarez, Francisco. “La “Pulcra leonina” y su retablo de la capilla mayor”. *Archivos Leoneses* 12 (1952): 95-109.
- Álvarez Lopera, José. *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- Álvarez Luna, María de los Ángeles, Guerrero Vega, José María y Romero Bejarano, Manuel. *La intervención en el patrimonio. El caso de las iglesias jerezanas (1850-2000)*. Jerez: Ayuntamiento de Jerez, 2003.
- Álvarez Márquez, Carmen. “Notas para la historia de la Catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV”. *Laboratorio de Arte* 3 (1990): 11-32.
- Álvarez Vilar, Francisco Javier. *Una Catedral para un pueblo*. Sevilla: Fundación el Monte, 1996.
- Andrews, David. “Gli scavi a Tuscania (1973)”, *Archeologia medievale* 2 (1975): 352-359.
- Andrews David et al. “Excavation an survey at Tuscania, 1972. A preliminary report”. *Papers of the British School at Rome* 40 (1973): 197-238.

- Ángulo Íñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1945, 1950 y 1956.
- Anheim, Etienne. *Clément VI au travail, Lire, écrire, prêcher au XIV^e siècle*. Paris: Publication de la Sorbonne, 2014.
- Apollonj Ghetti, Bruno Maria. “Antica Architettura nella Tuscia”. *Fede e Arte* 7 (1959): 306-309.
- Ara Gil, Clementina Julia. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid: Institución Cultural Simancas-Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid, 1977.
- . Ara Gil, Clementina Julia. “La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería del coro de la catedral de Oviedo”. *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 341-352.
- Ara Gil, Clementina Julia y Martín González, Juan José. “El arte gótico en Palencia”. En *Historia de Palencia*, I, 316-336. Palencia: Diputación Provincial, 1984.
- Aragón monumental. La ciudad de Jaca*. Madrid: Hauser y Menet, 1921.
- Arana de Varflora, Fermín. *Compendio histórico descriptivo de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*. Valencia: Sociedad de Bibliófilos andaluces, 1978.
- Arco, Ricardo del. “El Archivo de la Catedral de Jaca”. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 65 (1914): 47-98.
- Ardalen, Nuder and Bakhtia, Laleh. *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- Arena, Héctor Luis. “Las sillerías de coro del Maestro Rodrigo Alemán”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid XXXII* (1966): 89-123.
- Arenillas, Juan Antonio. *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1993.
- . Arenillas, Juan Antonio. *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Aroca Vicenti, Fernando. “Las intervenciones del arquitecto Santiago de la Llosa en las Parroquias de Trebujena y el Gastor”. *Laboratorio de Arte* 22 (2010): 539-552.
- Auerbach, Erna. *Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I*. London: Athlone, 1954.
- Azcárate, José María de. “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología XXXV* (1971): 201-223.

- . Azcárate, José María de. “El brote del renacimiento en Palencia”. En *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, T.I, 61-74. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1987.
- Baltrusaitis, Jugis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Bassan, Enrico. *Itinerari Cosmateschi: Lazo e dintorni*. Roma: Libreria dello Stato/Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006.
- Benlloch Poveda, Antonio. “Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)”. *Estudis* 15 (1989): 93-108.
- . Benlloch Poveda, Antonio. *Manual de constructores. Advertencia para edificación de templos y utensilios sagrados (1631)*. Valencia: Universidad Politécnica- Facultad de Teología, 1995.
- Billiet, Frédéric. “Témoignages insolites de la vie musicale dans les stalles au XVI^e siècle”. En *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber*, 47-56. París: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 1997.
- . Billiet, Frédéric. “Un mobilier pour le chant: la vie musicale dans les stalles de la cathédrale d’Amiens”. En *Actes du colloque de l’Université d’Amiens et de Rouen*, 21-36. Amiens: Encrage, 2002.
- Binding, Günter. “St. Michaelis in Hildesheim. Einführung, Forschungsstand und Datierung”. In *St. Michaelis in Hildesheim. Forschungsergebnisse zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, 34*, edited by Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege and Christiane Segers-Glocke, 7-74. Hameln: C. W. Niemeyer, 2008.
- Blaauw, Sible de. “Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e cinquecento: La perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata”. En *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiales e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, editado por Jörg Stabenow, 25-51. Venecia: Marsilio, 2006.
- . Blaauw, Sible de. “Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome: Basilica Salvatoris Sanctae Mariae Sancti Petri”. PhD diss., Univeriteit Amsterdam, 1987.
- Blasco de Lanuza, Vicencio. *Historias elcesidásticas y seculares de Aragón, en que se continúan los Annales de Çurita desde el año 1556 hasta el de 1618*. Vol. I. Zaragoza: Iván de la Naia y Quartanet, 1622.
- Bleyerveld, Yvonne. *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650*. Zutphen: Primavera pers, 2000.
- Block, Elaine C. *Corpus of Medieval Miseriords in France XIII-XVI Century*. Turnhout: Brepols Publishers, 2003.

- . Block, Elaine C. *Corpus of Medieval Misericords Iberia: Portugal – Spain XIII-XV Century*. Turnhout: Brepols Publishers, 2004.
- . Block, Elaine C. *Corpus of Medieval Misericords, Belgium and the Netherlands*, edited by Frédéric Billiet, Jos Koldeweij and Christel Theunissen. Turnhout: Brepols, 2010.
- Block, Elaine C. y Billiet, Frédéric, eds. *Lexique des Stalles médiévales. Lexicon of medieval Choir stalls*. Turnhout: Brepols, 2013.
- Bode, Wilhelm Von. *Die zweite Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin*. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920.
- Bollati, Milva. *The Olivetan gradual. Its place in fifteenth-century Lombard manuscript illumination*. Londres: Sam Fogg-Paul Holberton Publishing, 2008.
- Bond, Francis. *Wood Carvings in English Churches*. London-New York: H. Frowde, Oxford University Press, 1910.
- Borchgrave d'Altena, Comte J. de. "Notes pour servir à l'étude des stalles en Belgique". *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* 41 (1937): 232-258.
- Bosch Ballbona, Joan. "Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el recorrec de la catedral de Barcelona". *Locus Amoenus* 5 (2000-2001): 149-177.
- Bottineau-Fuch, Yves. "Georges I^{er} d'Amboise et la Renaissance en Normandie". In *Du gothique a la Renaissance. Architecture et décor en France. 1470-1550*, Proceedings du colloque de Viviers, 20/23 September, 2011, compilado por Yves Esquieu, 89-104. Aix-en-Provence: Publ. de l'Université de Provence, 2003.
- Bourke, John Gregory. *Escatología y civilización*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Brans, Jans Victor Lucien. *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Buesa Conde, Domingo J. *Jaca. Dos mil años de historia*. Zaragoza: Octavio y Félez S.A., 1982.
- . Buesa Conde, Domingo J. "Pedro Villacampa, un cronista jacetano del siglo XVI". En *Jerónimo Zurita : su época y su escuela*, 181-192. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.
- Burckhardt, Titus. *Art of Islam Language and Meaning: The Common Language of Islamic Art*. London: World of Islam Festival Publishing Company Ltd, 1976.
- Bustos Rodríguez, Manuel. "La topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución". *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social* 10 (2008): 413-444.

- Caamaño Martínez, Jesús María. “Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico”. *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25.
- Cabestani i Fort, Joan Ferran. “El culto de Santa Eulàlia a la catedral de Barcelona (S.IX-X)”. *Lambard. Estudis d’art medieval* 9 (1996): 159-165.
- Cabezas, Antonio. *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*. Palencia: Junta de Castilla y León, 1997.
- Calahorra, Pedro. “Un singular facistol para la música de canto de órgano. La pared del claustro interno de la ermita de Nuestra Señora del Pueyo de Villamayor (Zaragoza)”. *Nassarre* VI-2 (1991): 191-198.
- Calamón de la Mata y Brizuela, José. *Glorias sagradas y aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca y colocación de el Augustissimo Sacramento en su Nuevo Sumptuoso Tabernáculo*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1736.
- Calvert, Albert Frederick. *Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Avila & Zaragoza: an historical & descriptive account*. London: Lane, 1908.
- Calvo Capilla, Susana. “Ciencia y Adab en el Islam. Los espacios palatinos dedicados al saber”. En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23 II (2013), editado por Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, 51-78.
- Camón Aznar, José. *La arquitectura plateresca*. Madrid: CSIC, 1945.
- Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería española del siglo XVI. Tomo XVIII de la colección Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Campanari, Secondiano. *Tuscania e i suoi monumenti*, vol. 1. Montefiascone: Sartini, 1856.
- Campins Barceló, Pere-Joan. “Carta pastoral sobre la restauración de la Santa Iglesia catedral de Mallorca”. *Boletín Oficial del Obispado de Mallorca* 13 (1904): 255.
- Campins Barceló, Pedro Juan. *Carta Pastoral de lo Illm. Y Rdm. Sr. Bisbe de Mallorca Pere Joan Campins y Barceló sobre la Restauració de la Seu de Mallorca*. Palma: Tip. Católica Balear, 1904.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. “Felipe II, el monasterio de El Escorial y el Nuevo Rezado”. En *Felipe II y su época. Actas del Simposium*, II, 505-548. San Lorenzo de El Escorial: Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, 1998.

- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "Diseño de la planta de la catedral de León realizado en 1514". *Archivo Español de Arte* 252 (1990): 640-646.
- . Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. "La delimitación del espacio coral como símbolo de la jerarquización eclesíástica del interior del templo". En *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, María Dolores Campos Sánchez-Bordona, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez, 115-128. León: Universidad de León, 2000.
- Camps Cazorla, Emilio. "Puertas mudéjares con inscripción eucarística". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1927): 197-220.
- Canela Grau, Montserrat. "Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona". *Anuario musical* 62 (2007): 29-38.
- Cantarellas Camps, Catalina. "La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma". *Mayurqa* 14 (1975): 186-213.
- Cante, Andreas. "St. Gotthardt in Brandenburg-Altstadt-Die Umbauung des Vorgängers und das middelwerck desses chores". In *Hallenumgangsöhre in Brandenburg* (Studien zur Backsteinarchitektur, Bd. 1), edited by Ernst Badstübner and Dirk Schumann, 305-320. Berlin: Lukas Verlag, 2000.
- Carbonell i Buades, Marià. "Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona". *Locvs Amoens* 5 (2000-2001): 117-147.
- Carmona, María José. "La Real Maestranza de Caballería ha invertido casi veinte millones de pesetas en la restauración del coro de la Catedral". *ABC de Sevilla*, 19 de Diciembre, 1989.
- Caro Baroja, Julio. *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid: Taurus, 1983.
- . Caro Baroja, Julio. *El carnaval*. Madrid: Taurus, 1986.
- . Caro Baroja, Julio. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 1986.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús. "Pinturas murales del siglo XV en San Antón de Trigueros (Huelva)". En *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval*, vol. II, 217-223. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Cister. La ordenación de un 'ambiente estructurado'". En *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. I, 503-565. Ourense: Ediciones Montecasino, 2006.

- Carrero Santamaría, Eduardo. “Centro y periferia en la conformación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales”. *Hortus Artium Medievalium* 14 (2008): 159-168.
- Carrero Santamaría, Eduardo. “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”. *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (2009): 315-327.
- Carrero Santamaría, Eduardo. “Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones”. En *Mosteiros cistercienses. História, Arte, Espiritualidade e Património*, coordinado por José Albuquerque Carreiras, vol. II, 117-138. Alcobaça: Jorlis Edições e publicações, 2013.
- Carrero Santamaría, Eduardo. “Las catedrales de Segorbe y Albarracín. Huellas de la liturgia medieval. En *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coordinado por Eduardo Carrero Santamaría, 225-252. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 2014.
- Carrero Santamaría, Eduardo. “Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral”. En *Reyes y mecenas*, coordinado por María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen, 171-199. Madrid: Sílex Ediciones, 2014.
- Carriazo, Juan de Mata. *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería de Coro de la Catedral de Toledo*. Granada: Universidad de Granada, 1985.
- Carrillo de Huete, Pedro. *Crónica del Halconero de Juan II*. Editado y estudiado por Juan de Mata Carriazo (1946). Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Casas Hernández, Mariano. “Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la Catedral”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2013.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*. León: Edilesa, 2006.
- Castiglioni, Carlo y Marcora, Carlo. *Carlo Borromeo. Arte Sacra*. Milán: Bibliotheca Ambrosiana, 1952.
- Castillo Fondevila, María Esther del. “El peregrinar de un coro de una catedral de peregrinación”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Actas del congreso, editado por Germán Ramallo Asensio, 607-611. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

- Castillo Oreja, Miguel Ángel. “Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento”. En *Galería de Reyes y de Damas del Salón de Embajadores, Alcázar de Sevilla*, 1-39. Madrid: Fundación BBVA, 2002.
- . Castillo Oreja, Miguel Ángel. “Los espacios de la monarquía en la catedral primada: la reforma de la capilla mayor y la jura de Juana de Castilla y Felipe de Borgoña”. En *Visiones de la Monarquía Hispánica*, editado por Victor Mínguez, 229-260. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2007.
- Castro Fernández, Belén. *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2013.
- Castro Santamaría, Ana. “La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LVIII (1992): 389-422.
- . Castro Santamaría, Ana. “La Prehistoria de la Catedral Nueva de Salamanca”. En *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*, coordinado por José Antonio Bonilla y José Barrientos García, 113-128. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- “La Catedral y el Alcázar de Sevilla”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* vol. I, 10 (octubre de 1987): 475-485.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Chao Castro, David. “Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara”. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.
- Chaparría, Julián Esteban and García Cuetos, María Pilar. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la Primera Zona Monumental*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007.
- Chastel, André. *El grutesco*. Madrid: Akal, 2000.
- Chedozeau, Bernard. *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine. France, XVII^e-XVIII^e siècle*. París: Cerf, 1998.
- Ching, Francis D. K. *Architecture, Form, Space, and Order*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996.
- Chueca Goitia, Fernando. *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951.

- . Chueca Goitia, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Seminario y Ediciones, 1971.
- Colón y Colón, Juan. *Sevilla artística*. Sevilla: Imprenta de Álvarez y compañía, 1841.
- Concepción, Fray Jerónimo de la. *Emporio del Orbe. Cádiz Ilustrada*. Ámsterdam: Joan Bus, 1690.
- Cooper, Donald. "Franciscan choir enclosures and the function of double-sides altarpieces in pre-Tridentine Umbria". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 1-54.
- Cornelius Claussen, Peter. "S. Crisogono". In *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050-1300, A-F, Corpus Cosmatorum, vol. II*, 398-404. Stuttgart: Steiner, 2002.
- Cox, Harvey. *Las fiestas de locos*. Madrid: Taurus, 1983.
- Cox, John Charles. *Pulpits, Lecterns and Organs in English Churches*. Londres-Nueva York-Toronto-Melbourne-Bombay: Humphrey Milford-Oxford University Press, 1915.
- Cramer, Johannes and Von Winterfeld, Dethar. "Die Entwicklung des Westchores von St. Michael im Zusammenhang mit der Heiligsprechung Bernwards". In *Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde. exhb.cat. Dommuseum Hildesheim*, edited by Michael Brandt, 13-32. Mainz: Von Zabern, 1995.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la (Conde de Maule). *Viaje de España, Francia e Italia, Vol.X*. Madrid: Sancha, 1806.
- Cuesta y Paulín, Mariano de la. *Descripción del Templo Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diario de Sevilla de Comercio, 1850.
- Cunaly, John. *Images of Illustrius. The Numismatic Presencie in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Davril, Anselme. "La liturgie monastique au XIIe siècle". En *L'architecture gothique au service de la liturgie. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris), le jeudi 24 octobre 2002*, editado por Agnès Bos y Xavier Dectot, 67-78. Turnhout: Brepols, 2003.
- Denny, Walter B. "Reflection of Paradise in Islamic Art". In *Images of Paradise in Islamic Art*, edited by S. Blair and J. Bloom, 33-43. Hanover: Hood Museum of Art, 1991.
- Dethar von Winterfeld, "Der Dom in Bamberg". Phd diss., Universität Bonn, 1979.
- Díaz Ballesteros, Miguel y De Láriz y García Suelto, Benito. *Historia de la villa de Ocaña y pueblos convecinos*. Ocaña: s.n. 1877.

- Díaz Cayeros, Patricia. “De cómo se entrelazaron las sillerías de coro de las Catedrales de Puebla y Sevilla”. En *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte y Sociedad*, Vol. I, 525-537. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001.
- Díaz-Pines Mateo, Fernando. “La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la “Bella Desconocida”. En *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León. I*, 117-145. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994.
- Díez de Baldeón, Clementina. *Almagro. Arquitectura y sociedad*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1993.
- Delgado Echeverría, Javier. “Un coro enmudecido. La decoración de la sillería coral de la catedral de Tarazona”. *Turiasso XVII* (2003-2004): 35-62.
- Diego Barrado, Lourdes. *Nacido del fuego. El arte del hierro románico en torno al Camino de Santiago*. Zaragoza: Mira ediciones, 1999.
- Domenge i Mesquida, Joan. *L’Obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma: Ed. Institut d’Estudis Baleàrics, 1997.
- Domínguez Casas, Rafael. “Las divisas reales: estética y propaganda”. En *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, 335-360. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, 2007.
- Duclos Bautista, Guillermo. *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1992.
- Duhamel, Pascale. *Polyphonie Parisienne et architecture de l’art gothique (1140-1240)*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Durán Gudiol, Antonio. “La Catedral de Jaca en las memorias de Pedro Villacampa”. *Aragón* 263 (1963): 9-16.
- Durliat, Marcel. *L’art en el Regne de Mallorca*. Mallorca: Ed. Moll, 1964.
- El ilustrísimo sr. don Pedro Juan Campins*. Palma: Tip. Lit. Amengual y Muntaner, 1915.
- Elvert, Candida and Engelbert, Pius, eds. *Willehelmi Abbatis Constitutiones Hirsauigienses*, vol. 1: Corpus Consuetudinum Monasticarum 15. Siegburg: Schmitt, 2010.
- Espadas Burgos, Manuel. *Buscando a España en Roma*. Barcelona: Lunwerk, 2006.
- Español Beltrán, Francesca. “El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s.XI-XIV)”. *Hortus Artium Medievalium* 11 (2005): 213-232.
- Esteve Guerrero, Manuel. *Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte*. Jerez: Jerez Gráfico, 1952.

- Fabbi, Luca. “La cripta di Santa Maria Assunta a Torcello. Il richiamo a Bisanzio all’interno della politica di legittimazione orseoliana”. In *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell’opera d’arte*, edited by Claudia Caramanna, Novella Macola and Laura Nazzi, 3-10. Padova: CLEUP, 2011.
- Fàbrega i Grau, Àngel. *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el Renaixement. Any 1580*. Barcelona: Arxiu Capitular, 1978.
- Falcón Márquez, Teodoro. *Pedro de Silva*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1979.
- . Falcón Márquez, Teodoro. *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Ayuntamiento, 1980.
- . Falcón Márquez, Teodoro. “El edificio gótico”. En *La Catedral de Sevilla*, 133-172. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1985.
- . Falcón Márquez, Teodoro. *El Monasterio de San Isidoro del Campo*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996.
- Falke, Otto von. *Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance*. Stuttgart: Hoffmann, 1924.
- Fernández Aramburu, Rocío Luna y Serrano Barberán, Concha. *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla (siglos XVI- XX)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986.
- Fernández Gracia, Ricardo. “El espacio interior de la catedral de Pamplona en el Antiguo Régimen”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Actas del congreso, editado por Germán Ramallo Asensio, 383-397. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Fernández de Madrid, Alonso (Arcediano de Alcor). *Silva palentina*. Palencia: Ediciones de la Excelentísima Diputación Provincial, 1976.
- Fernández Martín, María Mercedes. “Aportaciones a la Obra de los Arquitectos José Alvarez y Antonio M. de Figueroa”. *Archivo Hispalense* 222 (1990): 199-206.
- Fernández Pardo, Francisco. *La escultura en la Ruta Jacobea: Arnao de Bruselas*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada, 2005.
- Fernández del Pulgar, Pedro. *Teatro clerical apostólico y secular de las iglesias catedrales de España*. Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1680.
- Fernández Somoza, Gloria. “Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca. Coro, claustro, reliquias y urbanismo”. En *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coordinado por Eduardo Carrero Santamaría, 75-104. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 2014.

- Fernández Terricabras, Ignasi. *Felipe II y el clero secular: la aplicación del concilio de Trento*. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- . Fernández Terricabras, Ignasi. “Una tipología de conflictos urbanos: cabildos catedralicios y obispos en la España postridentina”. En *Ciudades en conflicto: (siglos XVI-XVIII)*, coordinado por José I. Fortea Pérez y Juan E. Gelabert González, 107-124. Valladolid: Junta de Castilla y León – Marcial Pons, 2008.
- Ferrando, Julien. “L’ars rhetorica musicalis en Avignon au temps des papes : L’exemple du motet *Petre Clemens* de Philippe de Vitry (1342)”. In *Music and the Arts*, directed by Eero Tarasti. *Acta Semiotica Fennica*, XXIII (2006): 804-806.
- . Ferrando, Julien. “Solus deus creat, nullum corpus potest creare”. In *La chapelle saint Pierre et saint Paul du Palais des Papes, une projection architecturale du motet Petre Clemens, Ontologie de la création en musique, vol. 3: Des lieux en Musique*, 75-96, directed by Christine Esclapez. Paris: L’Harmattan, 2014.
- Fité Llevot, Francesc. “Francí Gomar y el nuevo coro de la “Seu Vella” de Lleida”. En *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, 559-572. Burgos: Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- Flemming, Juliet. “Wounded Walls: Graffiti, Grammatology and the Age of Shakespeare”. *Criticism* XXXIX-1 (1997): 1-30.
- . Flemming, Juliet. *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*. Londres: Reaktion Books, 2001.
- Fonoyet, Lourdes. “El cadirat del coro de la catedral de Girona”. *Lauro* 20 (2001): 13-25.
- Ford, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner, 1988.
- Fort y Pazos, Carlos Ramón. *Concordato de 1851 comentado*. Madrid: Imprenta y Fundición de don Eusebio Aguado, 1853.
- Forteza, Guillem. *Estat de l’arquitectura catalana en temps de Jaume I. Les determinants gòtiques de la Catedral de Mallorca*. Palma: Estampa d’En Francesc Soler, 1929.
- Fraga González, María del Carmen. *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*. Santa Cruz de Tenerife: S. Punta Blanca, 1977.
- Franco Mata, Ángela. “Carpintería mudéjar: puertas de sagrario andaluzas”. *Goya* 309 (2005): 354-367.
- Fresne du Cange, Charles du and Henschel, G. A. L. *Glossarium mediae et infimae latinitatis: Glossarium Gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertations*. Niort: Favre, 1884.

- Fullana, Pere y Dols, Nicolau. *Antoni Maria Alcover i la Seu de Mallorca*. Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2013.
- Gaignebet, Claude. *El carnaval*. Barcelona: Alta Fulla, 1984.
- Gambús Saiz, Mercè. "La incidencia artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 63 (2007): 78-91.
- . Gambús Saiz, Mercè. "Els prolegòmens del canvi artístic a la Seu de Mallorca a finals del segle XVIII". En *El bisbe Nadal i la Catedral de Mallorca*, 385-388. Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2013.
- . Gambús Saiz, Mercè. "Josep Gelabert. Mestre de pedra viva". En *Vertaderes traces del Art de Picapedrer de Josep Gelabert -any 1653-*, 83-86. Palma: Edicions UIB, 2014.
- García, Simón. *Compendio de arquitectura y simetria de los templos*. Edición facsímil del manuscrito de 1681. Valladolid: Colegio de Arquitectos, 1991.
- García Chico, Esteban. "Juan Guas y la capilla del colegio de San Gregorio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 16 (1949-1950): 200-201.
- García Cuesta, Timoteo. "La catedral de Palencia según los protocolos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XX (1953-1954): 91-142.
- García Cuetos, María Pilar. "Un desaguisado en la catedral. La azarosa vida de la sillería de coro de la Catedral de Oviedo". En *Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. 1904-2004*, 51-79. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2005.
- . García Cuetos, María Pilar. "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno. Aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental". *Loggia: Arquitectura y restauración* 21 (2008): 8-25.
- . García Cuetos, María Pilar. "La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada". En *Arte y Memoria*, Actas del XVII Congreso del CEHA, (Barcelona, 2008), sin publicar.
- . García Cuetos, María Pilar. "Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la Cuarta Zona Monumental". En *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra Española*, coordinado por María Pilar García Cuetos et al., 65-95. Madrid: Abada, 2012.
- . García Cuetos, María Pilar. "La Historia del arte como ciencia aplicada al patrimonio". *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico* 2 (2013): 1-23. Consultado en Junio de 2013.
<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero12/estudiosgenerales/experiencias/articulo.php>

- García y García, Antonio, dir. *Synodicum Hispánicum, VI, Ávila y Segovia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- García Gutiérrez, Pedro y Martínez Carbajo, Agustín. *Iglesias de Sevilla*. Madrid: Avapiés, 1995.
- García Melero, José Enrique. “Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas”. *Espacio, tiempo y forma* Serie VII, 2 (1989): 223-286.
- García Mogollón, Florencio Javier. *La catedral de Coria. Arcón de historia y fe*. León: Edilesa, 1999.
- García Oro José y Portela Silva, M^a José. “El Gobierno Toledano del Cardenal Cisneros en las cuentas”. *Toletana. Cuestiones de Teología e Historia* 2 (2000): 77-89.
- García de Wattenberg, Eloísa y Martín González, Juan José. *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1985.
- Garrison, Edward B. “A Lucchese Passionary of about 1125”. *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting* 1 (1954): 115-125.
- Gascón de Gotor, Anselmo. *Nueve catedrales en Aragón*. Zaragoza: Imprenta Cervantes, 1945.
- Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Tipografía de “El conservador”, 1889-1892 (Edición facsímil Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984).
- . Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII ambos inclusive*. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1908.
- Gianfrotta, Piero Alfredo and Potter, Tomothy W. “Scavi sul colle S. Pietro. Una prima lettura”. *Archeologia medievale* 7 (1980): 437-456.
- Giontella, Giuseppe. *Le Pergamene dell’archivio capitolare di Tuscania*. Roma: Vecchiarelli, 1998.
- Giussani, Giovanni Pietro. *Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescouo di Milano*. Roma: Stamperia della Camera Apostolica, 1610.
- Gómez, M^a Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- Gómez Bárcena, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación provincial de Burgos, 1988.
- Gómez Díaz, Ana María. *Guía histórico-artística de Sanlúcar*. Sanlúcar de Barrameda: Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte, 1993.

- Gómez Pellón, Eloy. *Las máscaras de invierno en Asturias. Una perspectiva antropológica*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. II El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gómez de Valenzuela, Manuel. “Mandatos de visitas pastorales en la Diócesis de Jaca (1547-1767)”. *Revista de Derecho civil aragonés* 15 (2009): 109-164.
- González de Cardedal, Olegario. “La Reforma Católica”. *Cuenta y Razón* 115 (2000): 91-98.
- González García, Manuel. *Arte y Liturgia: el arte en el altar, en el templo, en la misa, en el breviario*. Palencia: Imp. de El día de Palencia, 1938.
- González Gómez, Juan Miguel. *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1978.
- . González Gómez, Juan Miguel. “La pintura mural gótico-mudéjar en los lugares colombinos”. En *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval*, vol. II, 243-245. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979.
- . González Gómez, Juan Miguel. “Las artes plásticas en los lugares colombinos durante la época del Descubrimiento”. En *Los lugares colombinos y su entorno*, 81-82. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1992.
- . González Gómez, Juan Miguel. *Monasterio de Santa María de la Rábida*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1997.
- González de León, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta Muy Noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: J. Hidalgo, 1844. (Reedición, Sevilla: Gráficas del Sur, 1973).
- Gonzalez Reyero, Susana. *La fotografía en la Arqueología española (1860-1960)*. Madrid: Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma, 2007.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio. *La Catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la restauración monumental*. Sevilla: Diputación Provincial, 1994.
- Gotch, John Alfred. *Early Renaissance Architecture in England; a historical & descriptive account of the Tudor, Elizabethan & Jacobean periods, 1500-1625, for the use of students and others*. London: B. T. Batsford, 1901.
- Gozza, Paolo. “La scholastique et la musique”. In *La musique au Moyen-Âge*, 120-135, edited by Vera Minazzi et Cesarino Ruini. Paris: CNRS ed., 2011.

- Graf Pfeil, Christoph and Westhoff, Hans. "Die mittelalterliche Bank. Untersuchung eines gedrechselten Möbels". In *Alpirsbach. Zur Geschichte von Kloster und Stadt, vol. 1: Forschungen und Berichte der Bau - und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, edited by Günter Bachmann and Christa Balharek, 189-201. Stuttgart: Theiss, 2001.
- Grabar, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. New Haven. Yale: Yale University Press, 1987.
- Granados Salinas, Rosario Inés. "Sorrows for a devout ambassador. A Netherlandish altarpiece in Sixteenth century Castile". *Potestas. Religión, Poder y Monarquía* 1 (2008): 128-129.
- Graves, C. Pamela y Rollason, Linda. "The Monastery of Durham and the Wider World: Medieval Graffiti in the Prior's Chapel". *Northern History* L-2 (2013): 186-215.
- Grössinger, Christa. *The World Upside-Down: English Misericords*. London: Harvey Miller, 1997.
- Guzmán Oliveros, Natividad y Orellana González, Cristóbal. "El palacio renacentista de Riquelme (Jerez 1542)." *Revide Historista a de Jerez* 7 (2001): 49-75.
- Habicht, Curt. *Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 181*. Strassburg: Heitz & Mündel, 1915.
- Hainaut-Zveny, Brigitte d'. *Miroirs du sacré, les retables sculptés à Bruxelles à la fin du Moyen Âge*. Bruxelles: CFC ed., 2005.
- Hani, Jean. *El simbolismo del Templo cristiano*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis, 1997.
- Heckert, Uwe. "Die Ratskapelle als religiöses und politisches Zentrum der Rats Herrschaft in deutschen Städten des Mittelalters". PhD diss., Bielefeld Universität, 1997.
- Heers, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península, 1988.
- Heim, Dorothée. *Rodrigo Alemán und die Toletaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*. Kiel: Ludwig Verlag, 2004.
- . Heim, Dorothée. *La sillería coral de la Catedral de Ciudad Rodrigo*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2008.
- Heim, Dorothée. "Pedro Berruguete y las intarsias de la sillería coral de Plasencia". *Goya* 343 (2013): 99-121.
- Heitz, Carol. *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*. Paris: Picard, 1980.

- Héliot, Pierre. "L'emplacement des choristes et les tribunes dans les églises du Moyen Âge". *Revue de musicologie* 52-1 (1966): 7-20.
- Heras Fernández, Félix de las. *La catedral de Ávila*. Ávila: Gráficas Martín, 1981.
- Hernández, Ignacio. "El Alcázar en tiempos de la dinastía trastámara". En *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808-2008*, 95-112. Segovia: Patronato de El Alcázar de Segovia, 2010.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.
- Hernández Gonzalez, Salvador y Siles Guerrero, Francisco. *La Parroquia de Santa María de la Mesa (Zahara de la Sierra): Guía Histórico-Artística*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2003.
- Herráez Ortega, María Victoria. "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas". *Goya* 334 (2011): 5-19.
- Herrera Casado, Antonio. *Monasterios y conventos de Castilla La Mancha*. Guadalajara: Ediciones Aache, 2005.
- Herrera García, Francisco Javier. *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1990.
- . Herrera García, Francisco Javier. "La torre parroquial de Lebrija." *Archivo Hispalense* 225 (1991): 193-220.
- Herrera Maldonado, Enrique. "Juan Correa de Vivar autor del retablo mayor del monasterio de Santo Domingo de Almagro." *Cuadernos de estudios manchegos* 17 (1987): 331-337.
- Herrero Bartolomé, Bonifacio "La actividad eclesiástica del obispo Juan Arias Dávila (1461-1497)". En *Arias Dávila: Obispo y Mecenas. Segovia en el siglo XV*, editado por Angel Galindo García, 417-453. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1998.
- Hillenbrand, Robert. *Studies in Medieval Islamic Architecture*, vol. I. London: The Pindar Press, 2001.
- Hurga Antonio. *Los dominicos en Andalucía*. Madrid: Imp. Taravilla, 1992.
- Huesca, Ramón de. *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón, VIII, De la Santa Iglesia de Jaca*. Pamplona: Imprenta de Miguel Cosculluelo, 1802.
- Huttichius, Joannes. *Imperatorum romanorum libellus...* . Strasbourg: ed. Wolfgang Köpfel, 1525.
- Ibáñez Fernández, Javier. "Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo". *Lexicon* 12 (2011): 27-44

- . Ibáñez Fernández, Javier. *La capilla arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del gótico final en la Península Ibérica*. Zaragoza: Museo Diocesano, 2012.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina. “El coro de la catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII”. En *Las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, editado por Germán Ramallo Asensio, 89-110. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Isermeyer, Cristian-Adolf. “Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania”. *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2 (1938): 290-310.
- Izquierdo Benito, Ricardo. “Fiestas y ocio en las ciudades castellanas durante la Edad Media”. En *La fiesta en el Mundo Hispánico*, editado por Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González, 185-212. Toledo: Universidad de Castilla La Mancha, 2004.
- Jácome Ruiz, José y Antón Portillo, Jesús. “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie).” *Revista de Historia de Jerez* 9 (2002): 101-137.
- Jardí Anguera, Montserrat. “Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local”. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2006.
- Jarque, María Isabel. “Obras y reformas arquitectónicas en la Catedral de Jaca en el siglo XVI”. En *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*, 167-184. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987.
- Jiménez Martín, Alfonso. *Anatomía de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013.
- Jiménez Martín, Alfonso y Gómez de Terreros Guardiola, María del Valle, eds. *El Espíritu de las Antiguas Fábricas. Escritos de Adolfo Fernández Casanova sobre la Catedral de Sevilla (1888-1901)*. Sevilla: Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura, 1999.
- Jiménez Martín, Alfonso y Pinto Puerto, Francisco. “La restauración de la Iglesia de la Magdalena.” *Quaderns Científics i Tècnics*, vol. 5, 5 (1993): 189-196.
- Jones, Owen. *Grammar of Ornament*. New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1982.
- Jones-Baker, Doris. “The graffiti of England’s medieval churches and cathedrals”. *Churchscape* 6 (1987): 7-18.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. “Disertación sobre el traslado del coro de la Catedral de Palma”. En *Jovellanos y Mallorca*, coordinado por

- Ángel R. Fernández y González, 55-81. Palma: Biblioteca Bartolomé March, 1974.
- Juan García, Natalia. "Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés". En *Libros con arte, arte con libros*, 427-445. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007.
- Jung, Jacqueline. "Beyond the barrier. The unifying role of the choir screen in gothic churches". *The Art Bulletin* 82, 4 (2000): 622-657.
- Jungmann, Joseph André. *El sacrificio de la Misa*. Madrid: B.A.C., 1951.
- Junyent, Alfred. "La cripta románica de la catedral de Vic". *Anuario de Estudios Medievales* 3 (1966): 91-110.
- Kagan, Richard L. *Las Ciudades del Siglo de Oro*. Madrid: El Viso, 1986.
- Kammel, Frank Matthias. *Das mittelalterliche Chorgestühl. Ein Bildtraktat von der Allgegenwart des Bösen*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, 1991.
- Kant, Immanuel. *Observations on the Feeling of Beautiful and Sublime*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- Kautzsch, Rudolf. "Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert". *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939): 1-73.
- Klein, Almuth "Heiligenverehrung und Heiligsprechung in den Krypten des 11. Jahrhunderts am Beispiel Italien", PhD diss., Universität Basel, 2011.
- Kraft, Jost "Die Krypta in Latium", PhD diss., Universität München, 1978.
- Kraus, Dorothy y Henry. *Las silleras góticas españolas*. Madrid: Alianza, 1984.
- . Kraus, Dorothy and Henry. *The Gothic Choirstalls of Spain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Kreisel, Heinrich and Himmelheber, Georg. *Die Kunst des deutschen Möbels, vol. 1: Von den Anfängen bis zum Hochbarock*. München: Beck, 1981.
- Kroesen, Justin E. A. *Staging the Liurgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lovaina: Peeters, 2009.
- Kroesen, Justin and Steensma, Renerus. *The interior of the medieval village church*. Louvain: Peeters, 2004.
- Laguna Paul, Teresa. "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla". En *Metrópolis totius hispaniae: 750 Aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, 41-71. Sevilla: Ayuntamiento, 1998.

- Lanzagorta, María José y Molero Esteban, María Ángeles. *Los Lazarraga y el convento de Bidaurreta (siglos XVI-XVIII): Un linaje en la historia de Oñate*. Bilbao: Eusko Ikaskuntza, 1999.
- Lázaro Damas, María Soledad. "Iconografía mariana en la sillería del coro catedralicio de Jaén. El banco de los caballeros". *Cuadernos de Arte e Iconografía* VI-11 (1993), 515-520.
- Lemé-Hébuterne, Kristiane. *Les stalles de la cathédrale d'Amiens*. Paris: Picard, 2007.
- Leniaud, Jean Michel. *Les cathédrales au XIX^e siècle*. Paris: Económica, 1993.
- Leturia, Pedro. "El Papa Pío Quinto y los orígenes de la «Restauración Católica»". *Miscelánea Comillas* 2 (1944): 315-355.
- Lewis Bray, Gerald. *Documents of the English Reformation*. Cambridge: Library of Ecclesiastical History, 1994.
- Llabrés, Gabriel. "El Noticiario de Pedro Villacampa, de Jaca". *Revista de Huesca* I-3 (1903): 179-200.
- Lobrichon, Guy. "La bible au Moyen-Âge". *Les médiévistes français* 3 (2003): 109-162.
- Lop Otin, M^a José. "La catedral de Toledo, escenario de la fiesta bajomedieval". En *La fiesta en el Mundo Hispánico*, editado por Palma Martínez Burgos García y Alfredo Rodríguez González, 185-212. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2003.
- López Calvo, José. *Historia de la música española, vol. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- López Campuzano, Julia. *La iglesia y la sillería coral de la cartuja jerezana*. Jerez de la Frontera: Edición de la autora, 1997.
- López Díez, María. "Judíos y mudéjares en la catedral de Segovia (1458-1502)". *Espacio, Tiempo y Forma. III. Historia Medieval* 18 (2005): 169-184.
- . López Díez, María. *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia, 2006.
- López Iborra, Laura. "Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV". En *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències forànees*, 190-196. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007.
- López López, M^a Cristina. "Primeras manifestaciones del culto mariano conservadas en la Provincia de Ciudad Real." *Cuadernos de Estudios Manchegos* 38 (2013): 223-238.
- López-Ríos Fernández, Fernando. *Arte y Medicina en las Misericordias de los coros españoles*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

- López Yarto, Amelia. *El catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: CSIC, 2010.
- Lorenzo, Giuseppe di. *Antichi monumenti di religione cristiana in Toscanella*. Rocca S. Casciano: Stabilimento tip. Cappelli, 1883.
- Lorenzo Pinar, Francisco J. "Universos festivos y cultura popular en la Castilla Moderna". En *Batjín y la Historia de la Cultura popular. Cuarenta años de debate*, editado por Tomás A. Mantecón Movellán, 145-173. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.
- Llompарт, Gabriel, Mateo, Isabel y Palou, Joana M^a. "El Cor". En *La Seu de Mallorca*, 108-113. Palma: Olañeta, 1995.
- Llorca, Bernardino. "Verdadera reforma católica en el siglo XVI". *Salmanticensis* (1958): 479-498.
- Machuca, J. Félix. "El coro de la Catedral se restaura gracias al convenio firmado por la Maestranza y el Cabildo", *ABC de Sevilla*, 24 de Agosto, 1988.
- Macías y García, Marcelo. *El Obispado de Astorga a principios del siglo XIX*. Astorga: La Popular, 1928.
- Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847.
- Malonyay, Tomás y García Martín, Francisco. "La gestión del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo." En *La Guerra Civil en Castilla La Mancha, 70 años después*, coordinado por Francisco Alía Miranda, Angel Ramón del Valle Calzado y Olga M. Morales Encinas, 979-1004. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2008.
- Mancheño y Olivares, Miguel. *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*. Arcos de la Frontera: Imprenta El Arcobricense, 1903.
- Marazzi, Federico. "Tuscania". In *Lexikon des Mittelalters*, vol. 8, 1121-1122. München: dtv, 1997.
- Mariás Franco, Fernando. *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- Mariás Franco, Fernando y Pereda Espeso, Felipe. "La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas". *Goya* 319-320 (2007): 215-230.
- Martín Pradas, Antonio. *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2004.
- Martínez, Rafael. *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*. Palencia: Merino ediciones, 1988.
- . Martínez, Rafael. "La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)". En *Jornadas sobre la catedral de Palencia, 1-5 agosto*

- de 1988, 43-66. Palencia: Universidad de verano "Casado del Alisal", 1989.
- Martínez de Aguirre, Javier. *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1987.
- . Martínez de Aguirre, Javier. "Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez". *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario II (2011): 181-249.
- Martínez Burgos, Matías. "En torno a la catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas". *Boletín de la Institución Fernán González* 123 (1953): 537-550.
- . Martínez Burgos, Matías. "En torno a la catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas". *Boletín de la Institución Fernán González* 126 (1954): 11-25.
- . Martínez Burgos, Matías. "En torno a la catedral de Burgos. I. El coro y sus andanzas". *Boletín de la Institución Fernán González* 127 (1954): 118-133.
- Martínez Taboada, Pilar, Paulino Montero, Elena y Ruiz Souza, Juan Carlos, eds. *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013).
- Mateo Gómez, Isabel. "Temas profanos en la Sillería del Coro de la Catedral de Sevilla". *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-179.
- . Mateo Gómez, Isabel. *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- . Mateo Gómez, Isabel. *La sillería de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1980.
- . Mateo Gómez, Isabel. "Addenda. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla". En *La Catedral de Sevilla, 825-835*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991.
- . Mateo Gómez, Isabel, "Aportación iconográfica a la sillería del convento de San Agustín de Méjico," *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* XLVIII-IL (1992): 177-187.
- . Mateo Gómez, Isabel. *La sillería del coro de la catedral de Burgos*. Burgos: Amigos de la catedral. Cabildo metropolitano. Caja de Burgos, 1997.
- Matute, Justino. "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz". *Archivo Hispalense* tomo I (1886): 361-388.
- Mayo Escudero, Juan, ed. *Protocolo primitivo y de fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensa*. Salzburgo: Analecta Cartusiana, 2001.

- Maza, Francisco de la. *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*. México: Universidad Autónoma, 1963.
- Memoria General del Santuario presentada al terminar el año 1941, por el Delegado Diocesano*. Valladolid: Cuesta, 1942.
- Melcher Ralph. “Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana”. PhD diss., Universität Bonn, 2000.
- Mélida Alinari, José Ramón. *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*. Recurso virtual, Digitalización del manuscrito que se conserva en la biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mendioroz Lacambra, Ana. *Noticias de Arquitectura (1721-1740)*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1993.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. *Heráldica medieval española I. La Casa Real de León y Castilla*. Madrid: Hidalguía, 1982.
- . Menéndez Pidal de Navascués, Faustino. *Heráldica de la Casa Real de León y de Castilla (siglos XII – XVI)*. Madrid: Ediciones Hidalguía, 2011.
- Menéndez Pidal, Faustino y Martínez de Aguirre, Javier. *El escudo de armas de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000.
- Meurer, Heribert. “Zum Freudenstaedter Leseput, Hoiz technik, Fassung, und Funktion”. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen* 17 (1980): 41-84.
- Miguel Gallo, Ignacio Javier de. *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*. Burgos: Ayuntamiento, 1994.
- Mínguez, Victor. “La representación del Carlos II en la Corte y el Imperio erguido, sentado, arrodillado y yacente (claves iconográficas de la imagen del último Austria)”. En *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano, Ouro-Preto y Mariana*, 691-705. Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais, 2008.
- Miquel Juan, Matilde. “El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos en el gótico internacional de Valencia”. En *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, editado por Amadeo Serra Desfilis, 349-376. Valencia: Universidad de Valencia, 2010.
- . Miquel Juan, Matilde. “Las remodelaciones arquitectónica del arzobispo Tenorio en la Catedral de Toledo: un proyecto político”. En *Las artes y la arquitectura del poder*, editado por Víctor Mínguez, 2785-2806. Castellón de la Plana: Universitat Jaime I, 2013.
- . Miquel Juan, Matilde. “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV/Painting, devotion and piety in Toledo in the

- Early 15th century”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 49-87.
- Mogollón Cano-Cortés, Pilar y Pizarro Gómez, Francisco Javier. *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Monedero Bermejo, Miguel Ángel. “El coro de la colegiata de Belmonte”. *Cuenca* 9 (1976): s.p.
- Moretti, Mario. *Chiese di Tuscania*. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1983.
- Morte García, Carmen. “Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y renacentistas”. En *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, coordinado por Ramón Yzquierdo Perrín, 219-274. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Mühlberg, Fried. “Formula und scamnum. Zur Frage der Chorbank”. In *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln*. Köln: e.V. 5, 1990.
- Muller, Welleda. *Les stalles, siège du corps, dans les chœurs liturgiques du Grand Duché de Bourgogne, XV^e-XVI^e siècles*. Paris: L’Harmattan, 2015.
- Muntaner i Bujosa, Joan. “Un noticiari de finals del segle XV (1483-1508)”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. Revista d’estudis històrics* 26 (1935-1936): 25-53.
- Navascués Palacio, Pedro. “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”. En *Las Catedrales de Castilla y León I: medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*, 53-94. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994.
- . Navascués Palacio, Pedro. “La façana nova de la Seu”. En *La Seu de Mallorca, 186-197*. Palma: Olañeta, 1995.
- . Navascués Palacio, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- . Navascués Palacio, Pedro. “Coros y sillerías: un siglo de destrucción”. *Descubrir el Arte* 15 (2000): 112-114.
- . Navascués Palacio, Pedro. “Los coros catedralicios españoles”. En *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, coordinado por Ramón J. Yzquierdo Perrín, 23-41. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2001.
- . Navascués Palacio, Pedro. *La catedral en España. Arquitectura y Liturgia*. Barcelona: Lunwerg, 2004.

- . Navascués Palacio, Pedro. “La construcción de un gran templo. La arquitectura de la Catedral Nueva”. En *La Catedral de Salamanca*. Salamanca: Promecal, 2012.
- Nieto Soria, José Manuel. “Los espacios de las ceremonias devocionales y litúrgicas de la monarquía trastámara”. En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013), editado por Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, 243-258.
- Noehles, Karl. “Die Fassade von S. Pietro in Tuscania. Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien”. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10 (1961/62): 13-72.
- Nogales Márquez, Carlos Francisco “Introducción a la Vida y Obra del Arquitecto Sevillano Antonio de Figueroa.” En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo*, coordinado por Alfredo J. Morales, 365-372. Sevilla: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2009.
- Nogales Rincón, David. “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”. En *la España Medieval* Anejo I (2006): 81-112.
- Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura barroca*. Madrid: Aguilar-Asuri, 1980.
- Océn y Pereda, Gumersindo. *Parroquia de S. Esteban el Real de Valladolid*. Valladolid: Imprenta de Garrido, 1869.
- Olivares Martínez, Diana. “Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid”. *Estudios Medievales Hispánicos* 3 (2014): 44-46.
- Ollero Lobato, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1761-1780)* Sevilla: Guadalquivir, 1994.
- . Ollero Lobato, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla: Caja San Fernando, 2004.
- Orden Miracle, Ernesto la. *Arte e Historia de España en Inglaterra*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1980.
- Oricheta García, Arantzazu. *La sillería del coro del convento de San Marcos de León*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1997.
- . Oricheta García, Arantzazu. “La sillería coral del monasterio leonés de Santa María de Carrizo”. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial* 37, nº104 (1998): 83-102.

- Ortíz Serra, Manuel. “El trascoro de la catedral de Valencia: Fer i desfer”. In *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Valencia, 2002. [http://ge-iic.com/files/1congreso/Ortiz_Manuel.pdf, accessed January 10, 2011].
- Otero Tüñez, Ramón y Yzquierdo Perrín, Ramón. *El coro del Maestro Mateo*. Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.
- Palazzo, Éric. “Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages”. *Victor* 41 (2010): 25-56.
- Palomo Fernández, Gema. “Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótica de la catedral de Cuenca: de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez”. *Archivo Español de Arte* 267 (1994): 284-289.
- Pallottini, Elisa. “La produzione epigrafica di Tuscania in età medievale (secc. VI-XII): cronologia, tipologia, contesto”. In *Da Salumbrona a Tuscania. Trenta secoli di storia. Atti del II Convegno di Studi sulla Storia di Tuscania*, 101-122. Tuscania: ed. Penne & Papiri, 2011.
- Parlato, Enrico. *Rome et le Latium Roman*. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1992.
- Parlato, Enrico and Romano, Serena. *Roma e Lazio. Il romanico*. Milano: Jaca book, 2001.
- Pascual i Rodríguez, Vicenç. *Josep Maria Sert i les pintures de la catedral de Vic*. Vic: Gràfiques DIAC, 1994.
- . Pascual i Rodríguez, Vicenç. *Sert, el darrer pintor muralista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- . Pascual i Rodríguez, Vicenç. “Els murals de la catedral de Vic i la pintura franquista”. *Serra d'Or* 462 (1998): 48-50.
- Payo Hernanz, René Jesús y Martínez, Rafael, coords. *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*. Burgos: Promecal Publicaciones, 2011.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, 2013.
- Pearson, Geoffrey L., Prentice, John E. y Pearson, Alastari W. “Three Romanesque Lecterns”. *The Antiquaries Journal* LXXXII (2002): 328-339.
- Pedraza, Pilar. “La intervención valenciana en las fiestas valencianas del siglo XVII”. En *Estudios de Historia de Valencia*, 231-247. Valencia, 1978. 231-247.

- Pereda Espeso, Felipe. "La Catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LX (1994): 393-402.
- . Pereda, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- . Pereda Espeso, Felipe. "Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas". En *Correspondencia e integración de las Artes, 14º CEHA. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, 345-374. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- Pérez-Embid Wamba, Javier. "El Cabildo Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media". *Hispania Sacra* XXX (1977), 143-181.
- Pereira, Paulo. *Lugares Mágicos de Portugal-Templários e Templarismos*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2010.
- Pérez Monzón, Olga. "*Quando rey perdemos nunq[ua] bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII*". *Archivo Español de Arte* LXXX 320 (2007): 379-394
- . Pérez Monzón, Olga. "Ceremonias regias en la Castilla Medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*". *Archivo Español de Arte* LXXXIII 332 (2010): 317-334.
- Pérez Sánchez, Alfonso, E. *Dipinti de la Civica Galleria "Anna e Luigi Parmeggiani", I. I dipinti spagnoli*. Bolonia: Grafis, 1988.
- Peter, Carl. J. *Participated eternally in the vision of God. A study of the Opinion of Thomas Aquinas and his commentators on the Duration of the Act of Glory*. Roma: Gregorian University Press, 1964.
- Pevsner, Nikolaus. *Cambridgeshire*. Middlesex: Penguin Books, 1954 [2nd ed. 1970].
- Pinto Puerto, Francisco. "El cimborrio de madera del Antiguo Convento de San Pablo de Sevilla". En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. 2, 863-873. Madrid: Sociedad Española de Historia de la Construcción, 2005.
- Po-Chia Hsia, Ronnie. *El mundo de la renovación católica 1540-1770*. Madrid: Akal, 2010.
- Pomar Rodil, Pablo J. "La reforma de los ambones y el púlpito de la parroquia de Santiago de Sevilla en 1611". *Laboratorio de arte* 15 (2002): 365-371.
- Pomar Rodil, Pablo J. y Mariscal Rodríguez, Miguel Ángel. *Jerez. Guía artística y monumental*. Madrid: Sílex, 2004.

- Pons Cortès, Antoni y Molina Bergas, Francisco. “Les visuals de la Capella Reial de la Seu (s. XIV-XVI)”. En *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, coordinado por Mercè Gambús Saiz i Pere Fullana Puigserver, 241-256. Palma: Capítol Catedral de Mallorca, 2012.
- Prima parte del Prontuario dele medaglie de piu illustri, & fulgenti huomini & done, dal principio del mondo insino al presente tempo, con lelor vite in compendio raccolte*. Lyon: Guglielmo Rovillio, 1553.
- Pritchard, Violet. *English Medieval Graffiti*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- Puig y Puig, Sebastià. *Episcopologio de la Sede barcinonense*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1929.
- Pulgar, Fernando del. *Crónica de los Reyes Católicos*. Editado y Estudiado por Juan de Mata Carriazo [1943]. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- Pycke, Jacques. *Sons, couleurs, odeurs dans la Cathédrale de Tournai au 15e siècle. I. Édition du cérémonial et des ordinaires, suivi du commentaire (I): Les acteurs, les lieux et le mobilier liturgique*. Tournai-Lovaina la Nueva: Archives du chapitre cathédrale, 2004.
- Quadrado, José María. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Aragón*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1886.
- Quintero Atauri, Pelayo. “Sillería de coro de la Catedral de Sevilla”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* vol. 9, 98 (1901): 89-94.
- Quintero Atauri, Pelayo. *La sillería del Coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid: San Francisco de Sales, 1901.
- Quintero Atauri, Pelayo. *Catedral de Málaga. Descripción de dos obras antiguas de orfebrería y de su sillería de Coro*. Málaga: La Ibérica, 1904.
- Quintero Atauri, Pelayo. *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se conservan en España*. Madrid: Estanislao Maestre, 1908.
- Ramírez de Arellano, Rafael. *Paseo artístico por el Campo de Calatrava: estudio de las tres principales residencias de la Orden o sea Calatrava la Vieja, Calatrava la Nueva y Almagro*. Ciudad Real: Imprenta del Hospicio Provincial, 1894.
- Raspi Serra, Joselita. *Tuscania. Cultura ed Espressione Artistica di un Centro Medievale*. Roma/Torino: Banco di Santo Spirito, 1971.
- Raspi Serra, Joselita. *Le diocesi dell'alto Lazio, Corpus della scultura altomedievale*. Roma: Centro di studi sull'alto medioevo, 1974.
- Raugel, Félix. “Peintures murales de musique liturgique découvertes à la basilique de Saint-Quentin”. *Le revue musicale* 5 (1925): 230-234.

- Redondo Cantera, María José. "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes". En *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, coordinado por Adelaida Sagarra Gamazo, 175-206. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Rehn, Rudolf and von Freiberg Dietrich. *Opera omnia III*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983
- Respaldiza Lama, Pedro J. "La fundación de Fray Lope de Olmedo en San Isidoro del Campo, su problemática y realizaciones: las pinturas murales". En *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval*, vol. II, 249-260. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979.
- Respaldiza Lama, Pedro J. "El Monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo", *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 23-47.
- Respaldiza Lama, Pedro J. "Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo", *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 69-99.
- Revilla Vielva, Ramón. "El tríptico de Fonseca en el Trascoro de la S.I. Catedral de Palencia". *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses* 2 (1949): 113-128.
- Rey, Pepe. "Sobre la música renacentista para ministriles". *Revista de Musicología* II-2 (1979): 348-350.
- Rico Camps, Daniel y Carrero Santamaría, Eduardo, coords. *Catedral y ciudad en la Península Ibérica*. Murcia: Nausicaa, 2005.
- Riera Frau, María Magdalena y Pons Homar, Gabriel. "Algema, Zo es la Seu Bisbal...". En *La Seu de Mallorca*, 17-20. Palma: Olañeta, 1995.
- Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla-León, 2001.
- Ríos, José Amador de los. *Sevilla pintoresca*. Sevilla: 1844. Edición facsímil Barcelona: El Albir, 1972.
- Riquer, Martín de. *Historia de la literatura catalana*, vol II. Barcelona: Ariel, 1984.
- Rivas Carmona, Jesús. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.
- Rivas Carmona, Jesús. "El trascoro: de muro a capilla". En *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, editado por Ramón Yzquierdo Perrín, 187-204. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2001.
- Rivoira, Giovanni T. *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr' Alpe*. Milano: Ulrico Hoepli, 1908.
- Rodin, Auguste. *Las catedrales de Francia*. Madrid: Adabá, 2014.

- Rodríguez, Raimundo. "Extracto de actas capitulares de la Catedral de León". *Archivos Leoneses* XVI-32 (1962): 307-324.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3 (1991): 43-52.
- . Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma". En *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio, editado por Javier Gómez Martínez, 197-204. Santander: Universidad de Cantabria, 1993.
- Rodríguez Moñino, Antonio. "Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-43): 121-156.
- Rodríguez Romero, Eva. "El coro de la catedral de Orense: un análisis espacial". *Boletín Auriense* XXV (1995): 199-225.
- Rohault de Fleury, Charles. *La Messe: Etudes archéologiques sur ses monuments*. Paris: Morel, 1883-1889.
- Rokiski Lázaro, María Luz. "Andrés de Vandelvira en Cuenca". En *Andrés de Vandelvira. V Centenario*, coordinado por Aurelio Pretel Marín, 109-115. Albacete: Instituto de Estudios Albecetenses "Don Juan Manuel", 2005.
- Romero Bejarano, Manuel. "Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento". En *Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte*, tomo I, 459-469. Palma de Mallorca, 2004.
- . Romero Bejarano, Manuel. *De los orígenes a Pilar Sánchez. Breve historia de Jerez*. Jerez: Remedios 9, 2009.
- . Romero Bejarano, Manuel. "Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014.
- Romero de Torres, Enrique. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934.
- Rosende Valdés, Andrés Antonio. "La segunda sillería de coro de la catedral de Santiago". En *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, editado por Ramón Yzquierdo Perrín, 311-337. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Rosselló Lliteras, Juan. "El origen de las canongías, dignidades y prebendas de la Santa Iglesia Catedral de Mallorca según el estudio del dr J. Miralles Sbert". En *La Seu de Mallorca*, 241. Palma: Olañeta, 1995.

- Rotger, Mateu. *Restauración de la Catedral de Mallorca*. Palma: Tip. Lit. de Amengual Muntaner, 1907.
- Roviró i Alemany, Ignasi. “Art i cultura a les parròquies del Bisbat de Vic (1936-1939)”. *AUSA Patronat d’Estudis Osonencs* XX, 150 (2002): 583-637.
- Rubio, Samuel. *Historia de la música española, vol 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 2006.
- Rubió i Bellver, Joan. *La Catedral de Mallorca. Conferencia dada con motivo de la excursión oficial de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Taller Tipográfico. J. Bartra. Laborde, 1912.
- Rubio García, Luis. “Las representaciones sacras en Lérida”. En *Estudios sobre la Edad Media española*, 30-42. Murcia: Universidad, 1973.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. “El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zâwiya y Tumba de Muhammad V?”. *Al-Qantara* XXII, XXII/1 (2001): 77-120.
- . Ruiz Souza, Juan Carlos. “Tipología, uso y función del Palacio de Comares: nuevas lecturas y aportaciones sobre la arquitectura palatina”. *Cuadernos de la Alhambra* 40 (2004): 77-102.
- . Ruiz Souza, Juan Carlos. “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* XVIII (2006): 9-29.
- . Ruiz Souza, Juan Carlos. “Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder”. *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes. Cátedra Alfonso X El Sabio* VIII (2012-2013): 221-259.
- . Ruiz Souza, Juan Carlos. “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Catilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”. En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013), editado por Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, 305-331.
- Rupérez Almajano, María Nieves e Ibáñez Fernández, Javier. “Las trazas de la Catedral Nueva de Salamanca de Andrés García de Quiñones conservadas en el Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza y las intervenciones de los Churriguera”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 105 (2010): 355-394.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. London: Penguin Books, 1960.
- Sáez, Liciniano. *Apéndice a la crónica nuevamente impresa del señor rey don Juan el II*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786.

- Sagristá, Emilio. *La Catedral de Mallorca. Un capítulo de su historia antigua. Los corredores de los cirios*. Palma: Imprenta Mossén Alcover, 1949.
- . Sagristá, Emilio. *Gaudí en la Catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos*. Castellón de la Plana: Sociedad castellonense de cultura, 1962.
- Sáinz Ripa y Angel Ortega López, Eliseo. *Documentación calagurritana del siglo XV. Archivo catedral*. Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- Salvator, Ludwig. *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo*. Palma: Olañeta, 1984.
- San Jerónimo, Fray Juan de. “Libro de las Memorias deste Monasterio de Sant Lorençio El Real”. En *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España* VII, 366. Madrid: Viuda de Calero, 1845.
- Sánchez Aliseda, Casimiro. “Precedentes toledanos de la Reforma Tridentina”. *Revista española de derecho canónico* 3 (1948): 457-495.
- Sánchez Herrero, José. “Vida y costumbres de los componentes del Cabildo Catedral de Palencia a finales del siglo XV”. *Historia. Instituciones. Documentos* 3 (1976): 485-532.
- Sánchez Rodríguez, Ana M. “Las ceremonias públicas en Lugo durante la Edad Moderna. Conflictos de preeminencia entre obispo, cabildo y concejo”. *Obradoiro de Historia Moderna* 13 (2004): 195-211.
- Sánchez y Sánchez, Daniel. *La Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca: Cabildo de la Catedral de Salamanca, 1993.
- Sancho Campa, Ángel. *La catedral de Palencia: un lecho de catedrales*. León: Edilesa, 1996.
- Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1952.
- Sancho de Sopranis, Hipólito. “Del Viejo Xerez. Historia y Arte. Cristóbal Voisín maestro entallador”. *El Guadalete*, 17 de noviembre de 1932.
- Sanz González, Mariano. “La reforma de la Iglesia en los sínodos de Juan Arias Dávila”. En *Arias Dávila: Obispo y Mecenas. Segovia en el siglo XV*, editado por Angel Galindo García, 495-511. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1998.
- Sanz de la Torre, Alejandro. “Valoración de la arquitectura palmesana en los cronistas mallorquines: Binimelis, Dameto, Alemany”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* segundo semestre de 1995 81 (1995): 493-515.
- Sastre Moll, Jaume. *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca 1327-1345*. Palma: Ed. Cabildo de la Seu, 1994.

- . Sastre Moll, Jaume. *La Seu de Mallorca (1390-1430). La prelatura del bisbe Lluís de Prades i d'Arenós*. Palma: Ed. Consell de Mallorca, 2007.
- Schapiro, Meyer. *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*. London: Chatto & Windus, 1977.
- Schedl, Barbara. *Der Plan von St. Gallen. Ein Modell europäischer Klosterkultur*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2014.
- Schiappelli, Andrea. "Il materiale romano di reimpiego nella chiesa di San Pietro a Tuscania". *Informazioni. Periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali* 6 (1997): 25-32.
- Schultz, Bernd. *James Simon: Philantrop und Kunstmäzen*. München: Prestel, 2007).
- Schumacher-Wolfgarten, Renate. "Zur Ikonologie einer hochmittelalterlichen Fassade: S. Pietro", *Das Münster* 50 (1997): 35-47.
- Seguí Trobat, Gabriel. "Itineraris processionals per la Ciutat de Mallorca tardomedieval: les processons per diverses necessitats". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* 64 (2008): 247-254.
- . Seguí Trobat, Gabriel. "La consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, Ms. 3.400). Estudi de les fonts literàries i edició del text". Tesis doctoral inédita, Universitat de les Illes Balears, 2011.
- Seliger, Anja. "Das Chorgestühl in der Wusterhausener St. Peter und Paulskirche". In *Dialog mit Raubrittern und schönen Madonnen. Die Mark Brandenburg im späten Mittelalter*, Begleitband zum Ausstellungsverbund "Raubritter und schöne Madonnen", Berlin, Potsdam und Ziesar 9.September 2011 bis 8. Januar 2012, edited by Bergstedt and Clemens, 395-410. Berlin: Lukas Verlag, 2011.
- Sepúlveda, Fray Jerónimo de. *Historia de varios sucesos y de las cosas notables sucedidas en España y otras naciones desde el año 1584 hasta 1603*, editado por Fray Julián Zarco Cuevas. Madrid: Imprenta Helénica, 1924.
- Serra Desfilis, Amadeo. "Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460". En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013), editado por Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, 333-367.
- Sifuentes Solís, Marco Alejandro. *Arquitectura religiosa*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.
- Sinodal de Aguilafuente*, facsímil del incunable impreso en Segovia en 1472, transcripción de Susana Vilches y Pompeyo Martín; edición y

- estudio de Fermín de los Reyes, 2 vols. Segovia: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua y Diputación de Segovia, 2003.
- Smith, Robert C. *Cadeirais de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1968.
- Smith, Susan L. "To women's wiles I Fell". In "The Power of Women Topos and the development of Medieval Secular Art". PhD diss., University of Pennsylvania, 1978.
- Sobrinho González, Miguel. "Barcelona. Las razones de una catedral singular". *Goya* 307-308 (2005): 197-214.
- . Sobrinho González, Miguel. "Palacios catedralicios, catedrales palatinas". En *Palacio y Génesis del Estado Moderno en los Reinos Hispanos. VI Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Anales de Historia del Arte* 23, II (2013), editado por Pilar Martínez Taboada, Elena Paulino Montero y Juan Carlos Ruiz Souza, 551-567.
- Sol, Manuel del. "Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI)". *Anales de Historia del Arte* 23, II (2013): 569-580.
- Solís Rodríguez, Carmelo. "Escultura y pintura del s. XVI." En *Historia de la Baja Extremadura*, dirigido por Manuel Terrón Albarrán, 573-679. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.
- Steppe, Jan Karel. *De wereld van Vroomheid en satire. Laat-gotische koorbanken in Vlaanderen*. Kasterlee: De Vroente, 1973.
- Teijeira Pablos, María Dolores. *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*. León: Publicaciones Universidad de León, 1993.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. "La sillería gótica de la catedral de León: hipótesis sobre su disposición original". *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 513-521.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. "El traslado de la sillería coral de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental". *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte* 16 (1994): 233-244.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1996.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. León: Universidad, 1999.
- . Teijeira Pablos, María Dolores. "La sillería de la catedral de Astorga: entre Medioevo y Renacimiento". En *La catedral de Astorga*. Actas del

- Simposio, 197-220. Astorga: Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, 2000.
- Teijeira Pablos, María Dolores. “Los intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII”. En *Arte, función y símbolo. El coro de la catedral de León*, María Dolores Campos Sánchez-Bordona, María Dolores Teijeira Pablos e Ignacio González-Varas Ibáñez, 141-144. León: Universidad de León, 2000.
 - Teijeira Pablos, María Dolores. “La sillería coral en el edificio catedralicio”. En *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, 365-366. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001.
 - Teijeira Pablos, María Dolores. “El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas”. *Archivo Español de Arte* 294 (2001): 171-179.
 - Teijeira Pablos, María Dolores. “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo”. En *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra, 253-280. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2006.
 - Teijeira Pablos, María Dolores. “De Sigüenza a Toledo. El patronazgo coral del cardenal Mendoza”. En *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, editado por María Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega y María Concepción Cosmen Alonso, 417-431. Madrid: Sílex ediciones, 2014.
- Tejada Vizuete, Francisco. “Las artes plásticas. Retablos y esculturas”. En *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*, editado por Francisco Tejada Vizuete, 329-383. Badajoz: Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007.
- Terés Tomás, María Rosa. “Macía Bonafé y el coro de la catedral de Barcelona: Nuevas consideraciones en torno a su intervención”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24 (1986): 65-86.
- Terés Tomás, María Rosa. *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona: Edicions Proa, 1987.
 - Terés Tomás, María Rosa. “Els cadirats de cor: una crònica d'època. El cor de la catedral de Barcelona”. *Lambard: Estudis d'art medieval* 7 (1993-1994): 129-137.
- Teresa León, Tomás. “El arte en Castilla”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 9 (1960).
- Theunissen, Christel, Maas, Paul and Koldeweij, Jos. *De koorbanken van Oirschot en Aarschot gezien door de lens van Hans Sibbelee en Jan Verspaandonk*. Nijmegen: VanTilt, 2001.
- Thümmler, Hans. “Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien”. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939): 141-226.

- . Thümmeler, Hans. “Die Kirche S. Pietro in Tuscania”, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana* 2 (1939): 263-288.
- Thurley, Simon. *The Royal Palaces of Tudor England: Architecture and Court Life, 1560-1547*. Singapore: Yale University, 1993.
- Tracy, Charles. *Continental church furniture in England: a traffic in piety*. Woodbridge: Antique Collectors’ Club, 2001.
- Trevisan, Gianpaolo. “Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello, Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI”. In *La reliquia del sangue di Cristo, Bonae artes* 2, edited by Glaucio Maria Cantarella and Arturo Calzona, 479-504 (Verona: Scripta, 2012).
- Valdivielso Arce, Jaime. “La antigua fiesta infantil del “Obispillo en Burgos”. *Revista de folklore* 212 (1998): 58-62.
- Valle Calzado, Angel Ramón del. *Desamortización eclesiástica en la provincia de Ciudad Real, 1836-1854*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1995.
- Vecchione, Bernard. “Une poétique du motet médiéval: Textes, hypotextes et niveaux de discours dans l’*Ave regina celorum*, iTenor [Joseph] / *Mater innocencie* de Marchetto da Padova”. In *Actes du Colloque de Certaldo 2009*, edited by Agostino Ziino and Francesco Zamia, 69-75. Lucca: LIM, 2013.
- Vielva Ramos, Matías. *Monografía acerca de la Catedral de Palencia*. Palencia: Imprenta Provincial, 1923.
- Vila Jato, María Dolores. “El coro de la catedral de Lugo: un sermón penitencial”. En *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, editado por Ramón Yzquierdo Perrín, 275-290. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Villamariz Oliveira, Nuno. *Castelos Templários em Portugal*. Lisboa: Ésquilo, 2010.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. *El Libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.
- . Villaseñor Sebastián, Fernando. *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Vingtain, Dominique. *Le palais des papes*. Paris: Zodiac, 1998.
- VV.AA., *Guía artística de Sevilla y su provincia Tomo II*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2004.
- VV.AA., *Guía artística de Cádiz y su provincia, Tomo II*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Waldvogel, Stefanie. “The Ascension at San Pietro in Tuscania: an Apse Painting as Reflection of the Reform Movement and Expression of

- Episcopal Self-Confidence". In *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting: Essays in Honour of Otto Demus*, edited by Thomas E. A. Dale, 203-229. London: Pindar Press, 2004.
- Wathey, Andrew. "The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance". *Early Cambridge, Music History* 12 (1993): 90-93.
- Wattenberg García, Eloísa. "El trascoro de la catedral de Palencia". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XI (1944-45): 179-184.
- Weilandt, Gerhart. *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance, Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte* 47. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007.
- Werner Jacobsen, "Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840". PhD diss., Universität Marburg, 1992.
- Wethey, Harold Edwin. *Gil de Siloé and his school*. Cambridge: Harvard University, 1936.
- Whinney, Margaret. *Sculpture in Britain, 1530-1830*. Middlesex: Penguin Books, 1964.
- Willis Robert and Willis Clark, John. *The Architectural History of the University of Cambridge and of the colleges of Cambridge and Eton*. Cambridge: University Press, 1886.
- Windisch-Graetz, Franz. *Möbel Europas: von der Romanik bis zur Renaissance*. München: Klinkhardt & Biermann, 1982.
- Wright, Craig. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Wyatt, Michael. *The Italian Encounter with Tudor England*. Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- Xunclà, Félix and Parés, Assumpció. "El coro de la catedral. Música a la catedral de Girona".
http://www.pedresdegirona.com/separata_cor_catedral.htm, accessed May 5, 2014.
- Yarza Luaces, Joaquín. "Dos Mentalidades, dos actitudes antes las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca (1500-1514)". En *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, 105-142. Palencia: Universidad de Verano "Casado del Alisal", 1989.
- . Yarza Luaces, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

Zara, Vasco. "Architecture et musique: le langage symbolique". In *La musique au Moyen-Âge*, 99-113, edited by Vera Minazzi et Cesarino Ruini. Paris: CNRS ed., 2011.

LIST OF CONTRIBUTORS

María Paz Aguiló Alonso. Consejo Superior de Investigaciones científicas,
Madrid

Begoña Alonso Ruiz. Universidad de Cantabria

Emma L. Cahill Marrón. Universidad de Cantabria

David Caramazana Malía.

Eduardo Carrero Santamaría. Universidad Autònoma de Barcelona

Mariano Casas Hernández. Universidad de Salamanca

Kika Coll Borrás.

Gloria Fernández Somoza. Universitat Ramon Llull

Julien Ferrando. Aix-Marseille Université

Mercè Gambús Saiz. Universidad de las Islas Baleares

María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo

Salvador Hernández González.

Almuth Klein. Germanisches Nationalmuseum

Hee Sook Lee-Niinioja.

Abel Lobato Fernández. Universidad de León

María Cristina López López. Universidad de Castilla la Mancha

Welleda Muller. Kunsthistorisches Institute, Florence. Max Planck Institute

Carlos Francisco Nogales Márquez.

Francisco Pinto Puerto. Universidad de Sevilla

Willy Piron. Radboud University

Julio Polo Sánchez. Universidad de Cantabria

Pablo J. Pomar. CET de Sevilla

Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones científicas,
Madrid

Manuel Romero Bejarano.

Susana Rita Rosado Alves.

Juan Carlos Ruiz Souza. Universidad Complutense de Madrid

Anja Seliger. Humboldt-Universität Berlin

María Dolores Teijeira Pablos. Universidad de León

Pere Terrasa Rigo.

Christel Theunissen. Radboud University

Andreu Josep Villalonga Vidal. Universidad de las Islas Baleares

Fernando Villaseñor Sebastián. Universidad de Cantabria

ÍNDICE DE PERSONAS / INDEX OF PEOPLE

- Acosta, Francisco de, 387
Ademaro (obispo de Jaca, bishop of Jaca), 198
Águila, Luis del (escultor, sculptor), 331
al-Ghazzali, 183
Alberti, Leon Battista, 182
Albuquerque, Leonor de, 19
Alcocer, Fray Juan, 94, 97, 439
Alemán, Juan (escultor, sculptor), 211
Alemán, Rodrigo (escultor, sculptor), 4, 5, 39, 147, 151, 222, 344, 345, 346, 441, 455, 474
Alfonso III, 24
Alfonso V de Portugal, 151
Alfonso VII de Castilla y León, 156
Alfonso VIII de Castilla, 156
Alfonso IX de León, 156
Alfonso X de Castilla, 19, 135, 144, 155, 156, 394, 470,
Altdolfer, 279,
Alomar Esteve, Gabriel, 401, 403, 440
Álvarez, Fernando (arquitecto, architect), 304, 307, 308
Álvarez, José (arquitecto, architect), 384, 390, 391, 398, 450
Amberes, Jerónimo de, 334
Andely, Henry d' (poeta, poet), 174
Andrea, Zoan (grabador, engraver), 274
Angés, Juan de (escultor, sculptor), 274, 283
Angilberto, 42
Antequera, Fernando de, 19
Aparicio, Isabel, 287
Aragón, Pedro de (obispo de Vic, bishop of Vic), 12,
Aragón y Navarra, Johan de (obispo de Jaca, bishop of Jaca), 201
Arias de la Cerda, Diego (escultor), 320
Arias Dávila, Juan (obispo de Segovia, bishop of Segovia), 127, 334, 456, 471
Arredondo, García de (escultor, bishop), 15
Arrondí, Alí (arquitecto, architect), 237
Arruda, Diogo de, 375
Austin, Thomas (escultor, sculptor), 271
Barberí, José (canónigo de la catedral de Mallorca, canon from the Mallorca Cathedral), 82
Barreda, Francisco, 390
Barrientos, Lope, 128
Bellver, Eduardo (escultor, sculptor), 213
Berruguete, Alonso (escultor, sculptor), 275
Bigarny, Felipe (escultor, sculptor), 267, 268, 283, 307, 468
Boleyn, Anne, 269, 270, 272, 274, 276, 283
Bonafé, Maciá (escultor, sculptor), 3, 4, 339, 459
Bondone, Giotto di (pintor, painter), 39
Borromeo, San Carlos, 360
Boutelou, Claudio, 213
Brosamer, Hans (impresor, printmaker), 176
Bruselas, Hanequín de (arquitecto y escultor, architect and sculptor), 4
Bruselas, Juan de (escultor, sculptor), 5, 236, 473

- Bruxelles, Hans de, 296, 299, 469,
 Burgos, Alonso de (obispo de
 Córdoba, Cuenca y Palencia,
 Bishop of Córdoba, Cuenca y
 Palencia), 238, 351, 352, 353,
 355, 464
 Burgkmair, Hans (pintor, painter),
 42, 176
 Burgundy, Joan of, 170
 Campins, Pere-Joan (obispo de
 Mallorca, bishop of Mallorca),
 72
 Campredón, Arnau (escultor,
 sculptor), 76, 77, 413
 Cardinals of Amboise, 273
 Cardinal Wolsey, 272,
 Carlos I de España (Charles V), 268,
 269, 272
 Carlos II de España, 143, 156, 462
 Carrillo (arzobispo de Toledo), 133,
 134, 139
 Cartañá Inglés, Josep (obispo de
 Gerona, bishop of Gerona), 429
 Castilho, João de, 376
 Catherine of Aragon, 269
 Ceballos, Rodrigo de (músico,
 musician), 28
 Cervantes, Enrique A., 313
 Chamar (arquitecto, architect), 237
 Churriguera, Alberto de (arquitecto
 y escultor, architect and
 sculptor), 102
 Cisneros, Francisco de (arzobispo
 de Toledo, Archbishop of
 Toledo), 133, 147, 155, 453
 Clément VI, bishop Pierre Roger de
 Rosières d'Egletons (Papa /
 Pope), 116, 117, 118, 119, 120,
 121, 123, 125, 126, 441
 Cobos, Diego de los, 332
 Coco, Fernando de, 408,
 Colonna, Francesco, 248
 Concepción, Fray Jerónimo de la,
 88
 Concha, Joaquín de la (arquitecto,
 architect), 213
 Conde de Cabra, 284
 Constantine I (Constantine the
 Great), 280
 Cools, Robert (restaurador,
 restorer), 171
 Correa de Vivar, Juan (pintor,
 painter), 285, 286, 456
 Cortona, Domenico da (arquitecto,
 architect), 273
 Covarrubias, Alonso de, 286, 307
 Cueman, Egas (escultor, sculptor), 4
 Cuesta, Andrés (obispo de León,
 bishop of León), 17,
 Culemborg, Elisabeth van (condesa
 de Hoogstraten and Culemborg,
 countess of Hoogstraten and
 Culemborg), 170
 D'Amboise, Georges (cardinal),
 273, 274, 443
 Dallam, Thomas (organist,
 organist), 270
 Dancart, Pieter (escultor, sculptor),
 4
 Dávila, Juan (escultor, sculptor), 14
 Daza, Fernando (carpintero,
 carpenter), 213
 Delorme, Philibert (arquitecto,
 architect), 273
 Des Aubeaux, Pierre (escultor,
 sculptor), 273
 Deza, Diego de (obispo de Palencia,
 bishop of Palencia), 238
 Díaz, Diego Antonio (arquitecto,
 architect), 216
 Doncel, Guillén (escultor, sculptor),
 274, 283
 Dubois, Antoine (escultor, sculptor),
 5, 76, 77, 80, 408, 452
 Duque del Infantado, 284
 Durer, 279
 Echamorro, José, 385
 Eichenberger, 313
 Elizabeth of York, 269
 Enrique II de Castilla, 18, 155, 156
 Enrique III de Castilla, 156
 Enrique IV de Castilla, 128, 151,

- 156,
 Enrique VI, 32, 40
 Escales, Ramón d' (obispo de
 Barcelona, bishop of
 Barcelona), 154
 Español, Gregorio (escultor,
 sculptor), 14
 Espinosa, Fernando de (notario
 apostólico, apostolic notary), 8
 Fantuzzi, 283
 Felipe de Castilla (arzobispo de
 Sevilla, archbishop of Seville),
 215
 Felipe II de España, 12, 19, 20, 87,
 95, 96, 97, 150, 248, 380, 445,
 451, 466
 Fells, William (escultor, sculptor),
 271
 Fernández, Bartolomé, 334
 Fernández, Joaquín (arquitecto,
 architect), 213
 Fernández de Córdova y Mendoza,
 Fernando, 284
 Fernández de la Zarza, Pedro, 308
 Fernando II de Aragón (Fernando el
 Católico), 19, 151, 152, 157
 Fernando II de León, 156
 Fernando III de Castilla, 156, 215,
 357
 Fernando IV de Castilla, 155, 156
 Ferrant, Alejandro (arquitecto,
 architect), 416, 422, 423, 426,
 428, 429, 447, 452
 Figueroa, Ambrosio de (arquitecto,
 architect), 384, 385
 Figueroa, Antonio de (arquitecto,
 architect), 383, 384, 385, 386,
 387, 390, 394, 396, 398, 464
 Figueroa, Leonardo (arquitecto,
 architect), 357, 358, 365, 372,
 373
 Figueroa, Matías de (arquitecto,
 architect), 385
 Fillau, 413
 Fiorentino, Rosso, 274, 283
 Flandes, Juan de (pintor, painter),
 239
 Fogg, Sam (art dealer, anticuario),
 344, 345, 347, 348
 Forment, Damián (escultor,
 sculptor), 5, 76, 77, 408, 452
 Francés, Juan, 335
 Francis I, 269, 271, 273, 274, 283
 Fray Antonio Viñolas, 287
 Fray Benito Marín, 332
 Fray Luis Santiago (pintor, painter),
 287, 288
 Frederic, Joan (escultor, sculptor), 3
 Fresneda, Bernardo de (obispo de
 Cuenca, bishop of Cuenca), 17
 Fullau, Philippe (escultor, sculptor),
 5, 76, 77, 80, 408, 452
 Fulvio, Andrea, 278, 280
 Gabeo, Luis (escultor, sculptor), 15
 Gaggioli, Girolamo (grabador,
 engraver), 276
 Gaillon, 273
 Gand, Olivier de (escultor,
 sculptor), 374, 376, 378
 Genovard, 411
 García, Gómez (arquitecto,
 architect), 238
 García de Haro y Sotomayor, Luis
 (obispo de Cádiz, bishop of
 Cadiz), 88
 García de Quiñones, Andrés, 102,
 470
 Gaudí, Antonio, 38, 72, 73, 80, 84,
 85, 400-415, 471
 Gautier, Rotlí (arquitecto, architect),
 236
 Gelmers, Albrecht (escultor,
 sculptor), 169-173, 176-178
 Gelmírez (arzobispo de Santiago de
 Compostela, archbishop of
 Santiago de Compostela), 24
 Giovanetti, Matteo (músico,
 musician), 125
 Gil de Hontañón, Juan (arquitecto,
 architect), 238, 247
 Gil de Hontañón, Rodrigo
 (arquitecto, architect), 216

- Gilabert, Antoni (arquitecto, architect), 428
- Gómez de la Torre, Antonio, 331
- Gomar, Antoni (Antón) (escultor, sculptor), 3
- Gomar, Francesc (Francí) (escultor, sculptor), 3, 4, 329, 451
- Gómez de Horozco, Juan (escultor, sculptor), 211
- González, Luis (cantero, stone carver), 216
- González de Cienfuegos (corregidor de Burgos, Chief magistrate of Burgos), 88
- González de Mendoza, Pedro (arzobispo de Toledo, archbishop of Toledo), 5, 15, 147, 148, 474
- González de Sevilla, Fernando (tesorero de la catedral de Palencia, treasurer of the catedral of Palencia), 241
- González García, Manuel (obispo, bishop), 420, 431
- Greco, El, 28
- Guadalupe, Pedro de (escultor, sculptor), 244, 249
- Guas, Juan (arquitecto, architect), 4, 128, 352, 452, 459
- Guerrero, Francisco (músico, musician), 28
- Gumiel, 336
- Guzmán, Enrique de (conde de Niebla, count of Niebla), 231
- Hans Sebald Beham, 279
- Harris, Renatus, 270
- Haro, García de (obispo de Cádiz, bishop of Cadiz), 11, 88, 89
- Henry VI, 270
- Henry VII, 269
- Henry VIII, 269, 272, 274, 276, 277, 278, 281, 441
- Herrera, Juan de (arquitecto, architect), 12, 87, 334, 469
- Holbein, Ambrosius (impresor, printmaker), 176
- Holbein, Hans (pintor, painter), 269
- Honorius of Autun, 185
- Hornebolte (family), 277, 278
- Hornebolte, Lucas (miniaturista, miniaturist), 277, 278
- Hurtado de Mendoza, Diego (obispo de Palencia, bishop of Palencia), 238
- Huttich, Johannes, 278
- Inocencio III (Papa, Pope), 92
- Irigoyen Dutari, Juan Lorenzo (obispo de Pamplona, bishop of Pamplona), 16
- Isabel I de Castilla, 19, 150, 154, 207, 223, 229, 248, 442, 443, 449, 460
- Isambart, Jehan (Ysambart) (arquitecto, architect), 140, 236, 237, 238, 457
- Isidore of Seville, 185
- Jaime I de Aragón, 73
- Jaime II de Aragón, 73
- Jacques du Broeucq (escultor, sculptor), 272
- Jamete, Esteban (escultor, sculptor), 274, 281, 282, 283
- Jalopa, Pedro (arquitecto, architect), 237, 238, 457
- Jan Aartsz Terwen (escultor, sculptor), 272
- Jean of Mauléon (obispo, bishop), 271
- Jiménez de Rada, Rodrigo (arzobispo de Toledo, archbishop of Toledo), 92
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, 82, 458
- Juan I de Castilla, 155, 156
- Juan II de Castilla, 142, 148, 156, 446
- Juana I de Castilla, 148, 156
- Jujol, Josep Maria (arquitecto, architect), 85, 86, 414
- Jurado, Agustín, 331
- Kahlo, Guillermo, 313, 315
- Kalkar, Jan Joest de (pintor,

- painter), 152
- Keldermans, Rombout (arquitecto, architect), 170
- Lalaing, Antoon de (conde de Hoogstraten and Culemborg, count of Hoogstraten and Culemborg), 170
- Laguarda Fenollera, Juan José (obispo de Urgel, bishop of Urgell), 425
- Lara, Manrique de (obispo de Mallorca, bishop of Mallorca), 77
- León, Diego de (canónigo de la catedral de León, canon of the cathedral of León), 31
- León, Rafael de (escultor, sculptor), 335
- Leprévost, Etienne, 274
- Le Roux, Roulland (escultor, sculptor), 273
- Leyden, Lucas van (escultor e impresor, sculptor and printmaker), 175, 176, 179, 274
- Lilia Juan de (Juan de Lille, ¿Jehannin de Lihon?) (escultor, sculptor), 237
- Lippo d' Andrea di Lippo (pintor, painter), 40
- Livius, Titus, 281
- López, Adolfo (escultor, sculptor), 213
- López de Mendoza y Zúñiga, Íñigo (obispo de Burgos, bishop of Burgos), 17
- Loquer, Miguel, 337
- Loquer, Miguel, 337, 339, 378
- Loris, Joan Dimes (obispo de Barcelona, bishop of Barcelona), 11
- Louvres, Jean de, 120, 123, 125
- Luna, Francisco de, 286
- Llosa, Santiago de la, 384, 441
- Lluch, Miquel (escultor, sculptor), 3
- Macedo, 377
- Madrazo, Luis de (pintor, painter), 287
- Maestre Centellas (escultor, sculptor), 236
- Maestre Copín (escultor, sculptor), 4
- Maestre Torragrosa (arquitecto, architect), 236
- Maestro Martín (arquitecto, architect), 238
- Maestro Mateo (escultor, sculptor), 24, 465
- Maestro Solís (carpintero, carpenter), 213
- Maiano, Giovanni da (escultor, sculptor), 269
- Malinas, Juan de (escultor, sculptor), 4
- Manso, Pedro (escultor, sculptor), 246
- Marquez, Luis, 313, 315, 316
- Martinell, César (arquitecto, architect), 425, 426
- Martínez, Lorenzo (arquitecto, architect), 4, 428, 465
- Martínez de Vitoria, Juan (mayordomo de la fábrica de la catedral de Sevilla, religious administrator of the cathedral of Sevilla), 204
- Martínez Vigil, Luis (obispo de Oviedo, bishop of Oviedo), 418
- Master of the Housebook (impresor, printmaker), 176
- Mattoni, Virgilio (pintor, painter), 213
- Maurí i Serray, Josep, 430
- Mazzoni, Guido (escultor, sculptor), 269
- Melo y Alcalde, Prudencio (obispo de Valencia, bishop of Valencia), 427
- Menéndez Pidal, Luis (arquitecto, architect), 426
- Miao, Juan de (escultor, sculptor), 274
- Mignon, 283
- Miguel Ángel, 305

- Milarte, Jacobo de (cantor, singer), 31
- Mone, Jean (escultor, sculptor), 272
- Morales, Cristóbal de (músico, musician), 28
- Moreno, Ignacio, 390
- Muñoz, Fernao (escultor, sculptor), 376
- Muñoz, Pedro (escultor, sculptor), 315
- Muqaddasi, 183
- Muza (arquitecto, architect), 237
- Nadal, Bernardo (obispo de Mallorca, bishop of Mallorca), 82
- Nájera, Andrés de (escultor, sculptor), 5
- Nieto, Gratiniano (Director General de Bellas Artes, Bellas artes General manager), 429
- Ocampo, Pedro de (escultor, sculptor), 299
- Ocampo, Salvador de (escultor, sculptor), 316
- Olaechea y Loizaga, Marcelino (obispo de Valencia, bishop of Valencia), 427
- Orozco, Gómez de (escultor, sculptor), 210
- Ortega, Francisco de (escultor, sculptor), 210, 211
- Ostwalt, Hans (escultor, sculptor), 67
- Pardo, Gregorio, 286
- Parix de Heildelberg, Juan, 128
- Pedro I de Castilla, 155, 156
- Peeters-Divoort, Hendrik (restaurador, restorer), 170
- Penni, Bartolommeo (pintor, painter), 269
- Penni, Lucca, 283
- Perelló i Pou, Joan (obispo de Vic, bishop of Vic), 423
- Pérez, Bernardo, 296, 297
- Pérez, Domingo (arquitecto, architect), 304
- Pérez de Guzmán y Fonseca, Enrique (duque de Medina Sidonia, duke of Medina Sidonia), 230
- Petrus, 52, 53
- Peyronnet, Juan Bautista (arquitecto, architect), 82, 83
- Pío V (papa, pope), 87, 93, 95, 96, 199, 321
- Pío XI (papa, pope), 420
- Pons Sorolla, Francisco (arquitecto, architect), 426, 427, 447
- Portocarrero, Pedro (señor de Moguer, Lord of Moguer), 229
- Portugal, Beatriz de, 18
- Primaticcio, Francesco, 279
- Puig i Cadafalch, Josep (arquitecto, architect), 426
- Puxades, Niccolò (obispo de Palermo, bishop of Palermo), 378
- Raimondi, Marcantonio (grabador, engraver), 276, 277
- Raimundo de Peñafort, 337
- Rainerius, 53
- Ramírez de Villaescusa, Diego (obispo de Cuenca, bishop of Cuenca), 14
- Remondo (arzobispo de Sevilla, archbishop of Seville), 215
- Reolid, Juan de (escultor, sculptor), 331
- Riaño, Diego de (arquitecto, architect), 216
- Ribero Rada, Juan del (arquitecto, architect), 100
- Richardus, 52, 53
- Riera, Antoni (escultor, sculptor), 80
- Robles, Diego de, 321
- Román, Jerónimo, 380, 439
- Rodin, Auguste (escultor, sculptor), 113
- Rodpertus, 51
- Rodríguez, Alonso (arquitecto, architect), 210

- Rodríguez de Fonseca, Juan (obispo de Palencia y Burgos, bishop of Palencia and Burgos), 238, 242, 247, 248, 468, 476
- Roger II, 188
- Rojas, Gonzalo de (aparejador, Quantity Surveior), 211
- Rojas, Juan de (escultor, sculptor), 314
- Rojas Manrique, Antonio de (obispo de Burgos, bishop of Burgos), 17
- Romano, Antoniazzo (pintor, painter), 267
- Rosales, Fernando, 384
- Rosier d'Egletons' Family, 117, 125
- Rovillio, Guglielmo, 278, 467
- Rubio, Juan (arquitecto, architect), 401
- Ruesga, Juan de (arquitecto, architect), 238, 239, 248, 440
- Ruiz, Hernán, 219, 224
- Ruskin, John, 182
- Sagarbinaga, Juan de (arquitecto, architect), 99, 101
- Sagrera, Guillén (arquitecto y escultor, architect and sculptor), 236
- Saint Bernward (obispo de Hildesheim, bishop of Hildesheim), 63
- Salamanca, Fray Francisco de (rejero), 215
- Salas, Juan de (escultor, sculptor), 5, 76, 77, 80, 406, 408, 410, 412, 413, 452
- San Jerónimo, Fray Juan de, 97
- San Martín, Vicente de, 384
- Sánchez, Bartolomé (escultor, sculptor), 4, 204, 205
- Sánchez, Nufro (escultor, sculptor), 4,
- Sánchez Falconete, Pedro (arquitecto, architect), 215
- Sánchez de Rojas, Sancho (obispo de Palencia, bishop of Palencia), 234
- Sancho el Mayor de Navarra, 248
- Sancho IV de Castilla, 147, 155, 156
- Sancllemente Torquemada, Juan de (obispo de Orense y arzobispo de Santiago de Compostela, bishop of Orense and archbishop of Santiago de Compostela), 9, 14,
- Sanglada, Pere (escultor, sculptor), 3
- Sanz Barrera, Pascual (arquitecto, architect), 425
- Saz, Lucas de la, 334
- Schongauer, Martin (grabador, engraver), 68
- Sebastián de la Cruz, 309
- Sepúlveda, Fray Jerónimo de, 95, 96
- Serlio, 272
- Serras, Guillén de (obispo de Bona, bishop of Bona), 201
- Sert, José María (pintor, painter), 423, 424, 465
- Siloe, Gil de (escultor, sculptor), 4, 246, 248, 451, 476
- Siloe, Diego de (escultor, sculptor), 307
- Silva, Pedro de (arquitecto, architect), 384, 390, 396, 450
- Simón, Juan (escultor, sculptor), 334, 342
- Simon, James (coleccionista de arte, art collector), 346, 347, 472
- Sohier, Hector (arquitecto, architect), 273
- Solórzano, Bartolomé de (arquitecto, architect), 238
- Solórzano, Martín de (arquitecto, architect), 238
- Stille, 313
- Sully, Odón de, 92
- Talavera, Juan de (arquitecto, architect), 352
- Tarifa, Juan de, 19
- Tejada, Alonso de (músico,

- musician), 28
 Terwen Aerst, Jan (escultor,
 sculptor), 274
 Tibaldi, Pellegrino, 12
 Tirado, José, 385
 Tomás, Ignacio, 385
 Torrentes (músico, musician), 28
 Torres, Juan de (escultor, sculptor),
 246
 Torres, Luis de (protonotario
 apostólico, Apostolic
 Protonotary), 95
 Torrigiano, Pietro (escultor,
 sculptor), 269
 Toto, Antonio, 269
 Tovar, Juan de, 286
 Traver y Tomás, Vicente
 (arquitecto, architect), 427
 Trujillo, Francisco (obispo de León,
 bishop of León), 14, 17
 Urrea, Pedro de, 329
 Vaga, Perino del (pintor, painter),
 276, 277
 Valle, Francisco del, 387
 Vahía, Alejo de (escultor, sculptor),
 5, 441
 Valencia, Jerónimo de (escultor,
 sculptor), 295, 296, 298, 299,
 305, 469
 Van Leyden, Lucas (grabador,
 engraver), 175, 176, 179, 274
 Vandelvira, Andrés de (arquitecto,
 architect), 17, 18, 20, 332, 469
 Vázquez, Hernán, 299
 Vázquez el Viejo, Juan Bautista,
 286, 296, 469
 Vela Acuña, Cristóbal (arzobispo de
 Burgos, archbishop of Burgos),
 15
 Velasco, Lázaro de, 89
 Velázquez Bosco, Ricardo
 (arquitecto, architect), 401
 Velenis, Domingo (subsacristan y
 subprior de la catedral de Jaca),
 202
 Vergara, Nicolás de, 286
 Verger, Antoni (escultor, sculptor),
 77
 Vich, Juan (obispo de Mallorca,
 bishop of Mallorca), 77
 Vico, Ambrosio de, 89
 Victoria, Tomás Luis de (músico,
 musician), 28
 Vigarny, Felipe (escultor, sculptor),
 5
 Villacampa, Pedro, 195, 196, 198
 Villanueva, Martín de (músico,
 musician), 28
 Viollet-le Duc, 413
 Virgilio (Publio Virgilio Marón)
 (poeta, poet), 213
 Viterbo, 53
 Vitry, Jacques de (obispo de Acre y
 escritor, bishop of Acre and
 writer), 174
 Vitry, Philippe de (músico,
 musician), 117, 118, 119, 121,
 123, 451, 476
 Voisin, Cristobal (escultor,
 sculptor), 295, 296, 299, 471
 Wilborn, Nikolaus (grabador,
 engraver), 274
 William II, 188
 Woodroffe (escultor, sculptor), 270,
 271
 Zarza, Vasco de la (escultor,
 sculptor), 334
 Zumárraga, Miguel de (arquitecto,
 architect), 215

ÍNDICE DE LUGARES / INDEX OF PLACES

- Aarschot, 160, 161, 343, 474
Aguilafuente, 127, 129-131, 135,
137, 472
Al-Andalus, 183
Albarracín, 35-36, 446
Albi, 186
Alcalá de Henares, 285, 336
Alcaudete, 330
Algodonales, 388-394
Alicante, 324
Allariz, 325
Almagro, 284-294, 366-372, 449,
456, 467
Alpirsbach, 61, 455
Alps, 61-64, 176, 268, 270-271
Alta Sanabria, 250-251
Amboise, 163, 273-274, 443
Amelungsborn, 68
Amiens, 45, 161, 167, 168, 442, 459
Anagni, 59
Andújar, 331, 341
Aragón, 3, 36, 73, 76, 96, 195, 196,
200, 201, 463, 466, 467, 473
Aranda, 135, 137
Aranjuez, 287
Arcos de la Frontera, 296, 460
Armellada, 250, 251
Asís, 39
Astorga, 4, 5, 250-266, 350, 413,
460, 473
Auch, 272, 275, 279, 283, 419
Auxerre, 167
Avignon, 116-126, 451
Ávila, 6, 92, 127, 148, 157, 237,
323, 336, 351, 444, 453, 456
Aznalcóllar, 386, 388
Badajoz, 296, 299, 305, 306, 336,
462, 474
Baeza, 331
Bamberg, 62, 448
Bar-le-Régulier, 160
Barcelona, 3, 11, 24, 35, 42, 139,
143, 154, 237, 244, 336-339,
342, 344, 346, 350, 378, 379,
422, 443-445, 450, 457, 473,
474
Bayeux, 43
Belmonte, 4, 6, 463
Benavente, 250
Berlin, 346-351, 353-355, 443
Bithynia, 281
Bolsward, 163
Bollullos par del Condado, 387,
393, 396
Bonn, 62
Bormujos, 386
Brandenburg, 65, 68, 69, 445, 472
Breda, 162, 165
Bruges, 165
Burgo de Osma, 335
Burgos, 4-7, 9, 15, 18-20, 22, 23,
45, 47, 80, 88, 90, 91, 95, 131,
137, 138, 156, 234, 241, 246,
268, 336, 342, 352, 454, 457,
461, 462, 465, 475
Burgundy, 159, 160, 163, 167, 168
Cacabelos, 250, 251
Cáceres, 336
Cádiz, 11, 88, 89, 91, 309, 310, 324,
383, 389, 390, 392, 440, 444,
448, 469, 475
Caen, 273
Calahorra, 31, 90
Calatrava la Nueva, 285, 467
Calatrava la Vieja, 285, 467
Calzada de Calatrava, 285
Cambridge, 118, 267-283, 476
Campillos, 388, 390, 398

- Campofrío, 388, 398
 Carmona, 217, 385, 386
 Carracedo, 256, 263
 Carrizo, 251, 254, 256, 259, 288, 465
 Castañeda, 251, 254, 256, 258
 Castaño del Robledo, 388, 398
 Castellón, 324
 Castilla, 5, 24, 25, 93, 96, 127, 130, 131, 137, 139, 140, 143, 146, 147, 148, 150, 155, 156, 157, 202, 214, 221, 222, 223, 230, 234, 237, 241, 243, 248, 256, 267, 268, 285, 286, 287, 387, 429, 440, 447, 449, 456, 460, 462, 463, 466, 470, 473, 474, 475
 Castro Marim, 374
 Cazorla, 331
 Cefalù, 188, 192
 Celanova, 325
 Centula, 44, 45
 Cerro de Andévalo, 387, 388
 Chambord, 273
 Ciudad Real, 284, 285, 286, 287, 294, 327, 328, 366, 459, 475
 Ciudad Rodrigo, 4, 5, 39, 138, 346, 350, 455, 474
 Cividale de Friuli, 41
 Cobillas del Cerrato, 240
 Coca, 144
 Coimbra, 350
 Cologne, 62, 174, 176
 Colonia, 61, 463 (véase también Cologne y Köln)
 Comminges, 271, 272, 275, 283
 Congosto, 251, 252, 254, 255, 257, 261
 Constantina, 386
 Córdoba, 6, 24, 155, 156, 184, 351, 470
 Coria, 4, 336, 453
 Coria del Río, 388
 Corvey, 43-45
 Crowle, 34
 Cuenca, 3, 4, 6, 14, 17-19, 28, 92, 351, 465, 469
 Cuzco, 320, 321
 Damascus, 183
 Derbyshire, 34
 Diest, 178
 Dixmont, 162
 Dordrecht, 162, 174, 176-178, 282, 283
 Dordt, 272
 Dueñas, 242
 Durham, 46, 47, 191, 455
 Écija, 383, 385, 386
 El Escorial, 96, 97, 142, 156, 334, 342, 445
 El Paular, 335
 El Pedroso, 388, 396, 397
 El Viso del Alcor, 387
 Enkhuizen, 274
 Estepa, 334, 396
 Estrasburgo, 43 (véase también Strasbourg)
 Flavigny-sur-Ozerain, 158, 163
 Florence, 60
 Fontainebleau, 269, 272, 274, 279, 283
 Freudenstadt, 34
 Fuentencalada, 264
 Funchal, 173
 Gante, 139
 Genoa, 276, 277 (véase también Génova)
 Génova, 308 (véase también Genoa)
 Gerona, 6, 10, 23, 337, 342, 429-431 (véase también Girona)
 Getafe, 335, 342
 Girona, 431, 449, 451, 476 (véase también Gerona)
 Gradefes, 340
 Granada, 12, 91, 142, 143, 147, 148, 202, 389, 398, 399, 446, 466, 470
 Greccio, 39,
 Guadalajara (México), 314, 315
 Guadalupe (España), 156, 336
 Guadalupe (México), 314, 316, 317
 Guadix, 91

- Halberstadt, 70
 Hampton Court, 269, 272
 Havelberg, 66
 Helsinki, 189, 190
 Hildesheim, 62, 63, 442, 448
 Hoogstraeten, 161, 165-168, 170, 439
 Huelva, 230, 232, 337-339, 341, 383, 393, 445
 Huesca, 6, 24, 195, 196, 237, 325
 Jaca, 195-203, 441, 443, 449, 450, 454, 456, 457, 459, 461
 Jaén, 22, 232, 330-332, 459
 Jérez de la Frontera, 295, 296, 298-304, 309, 362, 385, 390, 450, 457, 469
 Jerusalén, 43, 374
 Junquera de Ambía, 325
 Köln, 62 (véase también Cologne y Colonia)
 La Campana, 386
 La Gudiña, 250, 251
 La Habana, 318, 319
 La Rioja, 275
 Laon, 113
 Lausanne, 174
 León (España), 3-10, 14, 16, 17, 20, 24, 25, 31, 65, 90-93, 143, 145, 146, 154-157, 207, 214, 221-223, 232, 234, 237, 243, 250, 251, 254, 256, 265, 274, 275, 278, 279, 288, 340, 350, 413, 429, 440, 445, 447, 449, 462-465, 469, 470, 473, 474
 León (Nicaragua), 320
 Lepanto, 95, 97
 Lérida, 24, 131, 422, 424, 425, 470 (véase también Lleida)
 Limoges, 419
 Lier, 162
 Liège, 163
 Lisboa, 380, 381, 383
 Lleida, 3, 4, 451 (véase también Lérida)
 Louvain, 161, 162, 165, 167
 Lübeck, Lleida, 3, 4, 451 (véase también Lérida)
 Logroño, 275, 378
 London, 139, 179, 272, 275, 277, 344-351, 354, 355 (véase también Londres)
 Londres, 312, 358 (véase también London)
 Lorenzana, 324
 Lugo, 6, 10, 13, 92, 250, 251, 324, 471, 475
 Madrid, 136, 144, 312, 327, 334, 335, 342, 380, 385, 399
 Málaga, 95, 323, 383, 420, 467
 Mallorca, 4, 5, 35, 37, 38, 39, 72-86, 400-415, 440, 444, 449, 451, 452, 458, 460, 463, 467-472 (véase también Palma de Mallorca)
 Manresa, 3
 Medina del Campo, 142
 México, 104, 221, 285, 313-318
 Milán, 12, 89, 91, 453
 Moguer, 229, 230, 339, 340, 341, 454
 Monbenoît, 176
 Mondoñedo, 198
 Monreale, 187, 192
 Mons, 272
 Montbozon, 160
 Monterrey (México), 285
 Montes, 251, 254-256, 260, 262, 266
 Montréal, 163
 Moratones de Vidriales, 264
 Morella, 45, 90
 Murcia, 6, 24, 135, 324, 335, 336
 Nájera, 5, 350, 378
 Nápoles, 3, 409
 Navarra, 157, 201, 236, 237, 248, 324, 461, 462
 Nimes, 419
 Nonsuch, 269
 Norton, 34
 Norwich, 46
 Nuremberg, 70, 348

- Ocaña, 286, 287, 449
 Omaña, 250, 251
 Oña, 237
 Orense, 9, 80, 250, 251, 324, 325, 381, 469
 Oropesa, 144
 Oseira, 381
 Osuna, 285, 333
 Oviedo, 4, 5, 26, 130, 174, 244, 350, 351, 413, 416-420, 425, 428, 431, 441, 444, 452, 473
 Palencia, 3, 6, 32, 139, 140, 152, 234-249, 341, 350, 351, 420, 439, 441, 442, 444, 449, 452, 460, 461, 465, 468, 471, 474-476
 Palma de Mallorca, 3, 6, 24 (véase también Mallorca)
 Pamplona, 6, 16, 157, 237, 324, 450
 Páramo Central, 250, 251
 París, 32, 33, 42, 139, 175, 448, 476
 Peñaflor, 386
 Piedralba, 264
 Pilas, 388
 Plasencia, 4, 5, 148-153, 336, 346, 350, 456, 463
 Poblet, 329
 Pontevedra, 325, 326, 327, 341
 Puebla, 390
 Puebla (México), 104, 221, 230, 314, 315, 316, 449
 Puebla de Sanabria, 254, 260
 Querétaro (México), 318
 Quintanadueñas, 342
 Quintanilla del Monte, 250, 251
 Quiroga, Comarca de, 250, 251
 Ranworth, 45
 Ribera Alta, 250, 251
 Rivas de Sil, 325
 Roda de Isábena, 200, 202, 203
 Rodez, 419
 Roma, 11, 53, 60, 90, 93, 95, 120, 358, 449, 465 (véase también Rome)
 Rome, 51, 60, 117, 120, 278, 283, 465 (véase también Roma)
 Rosinos de Vidriales, 263, 264
 Rota, 324
 Rouen, 174, 176, 273, 274, 275
 Rouvres-en-Plaine, 163, 164
 Ry, 274
 Saint-Denis, 274
 Saint-Quentin dans l'Aisne, 44, 46
 Saint-Riquier, 42
 Salamanca, 98-113, 136-138, 248, 285, 336, 444, 446-448, 464, 466, 470, 471
 Salerno, 95
 Salumbrona, 53, 54, 465
 San Antón de Trigueros, 232, 445
 San Cugat del Vallés, 337
 Sanlúcar de Barrameda, 230, 362, 454
 San Martín de Castañeda, 251, 254, 256, 258
 San Martín de Valdeiglesias, 335
 San Pedro de la Viña, 264
 Santa María del Campo, 237
 Santander, 324
 Santiago de Compostela, 9, 14, 24, 35, 80, 156, 250, 251, 325, 425, 426, 446, 469
 Santiponce, 230, 231
 Santo Domingo (República Dominicana), 318, 319
 Santo Domingo de la Calzada, 90
 Segorbe, 36, 324, 446
 Segovia, 3, 4, 127, 128, 129, 130, 133, 143, 144, 237, 334, 335, 342, 351, 444, 453, 456, 459, 471, 472
 Seo d'Urgell, 424-426
 Serrabona, 35
 Sevilla, 3, 4, 24, 88, 96, 143-145, 148, 155, 156, 204-233, 292, 294, 296-299, 307, 308, 315, 323, 333, 334, 357-373, 383-399, 439-441, 444, 447-450, 453, 454, 456-461, 464, 466-468, 470, 471, 475
 Sicily, 183, 187, 188, 192
 Sigüenza, 4, 237, 474

- Stendal, 66-68, 70
 Straelen, 174
 Strasbourg, 278 (véase también
 Estrasburgo)
 Tarazona, 3, 4, 24, 237, 439, 449
 Tarragona, 3, 6, 10, 92, 329, 430,
 445
 Teruel, 325, 336
 Toledo, 2, 4, 24, 30, 35, 41, 92, 93,
 131-134, 136, 139, 142, 144,
 146-151, 154-157, 174, 201,
 215, 243, 267, 268, 284, 287,
 305, 335, 344, 346, 350, 427,
 446, 459-463, 470, 474
 Tomar, 374-382
 Torcello, 59, 439, 450, 475
 Toro, 111, 151, 341
 Torrejón de la Calzada, 342
 Torrejón de Velasco, 335
 Tortosa, 419, 423
 Trebujena, 388, 441
 Trento, 10-13, 16, 17, 87-91, 93,
 100, 136, 359, 451, 469
 Tudela, 24
 Turcia, 250, 251
 Turégano, 127
 Turnhout, 170
 Tuscania, 50, 51, 53-64, 440, 441,
 444, 453, 457, 460, 463-465,
 467, 472, 475
 Tuy, 325, 326, 327
 Uclés, 237, 286
 Utrera, 323, 333
 Valencia, 24, 90, 137, 145, 287,
 324, 427, 428, 429, 439, 442,
 462, 465, 466, 472
 Valladolid, 12, 88, 89, 155, 222,
 244, 281, 282, 350-355, 441,
 444, 453, 464
 Vega de Espinareda, 256, 263
 Venecia, 248
 Veruela, 47
 Vic, 3, 6, 12, 201, 337, 422-424,
 458, 465, 470
 Villaescusa de Haro, 285
 Villafáfila, 250, 251
 Villafranca del Bierzo, 250-259, 261
 Villafranca del Penedés, 3
 Villamayor (Zaragoza), 47, 48, 444
 Villefranche de Rouergue, 45
 Villoria de Órbigo, 251, 252, 255,
 262
 Viso del Alcor, 387, 388
 Walcourt, 163
 Wenlock, 34
 Wismar, 69-71
 Wusterhausen, 65, 68, 69, 472
 Zahara de la Sierra, 388, 389, 392,
 456
 Zamora, 4, 5, 151, 174, 236, 244,
 250, 251, 264, 265, 336, 350,
 351, 444, 473
 Zaragoza, 3, 4, 24, 34, 36, 47, 102,
 237, 325, 351, 439, 444, 457,
 470

Misericordia International was founded by Elaine C. Block (Professor of the City University of New York) as an association dedicated to the study of choir stalls and their relation to other artistic manifestations during the Middle Ages, and the dissemination of research.

From its beginnings, Misericordia International has promoted a bi-annual international conference as a place for scientific exchange among members of the research community interested in this topic (and in Medieval iconography in general) from a multidisciplinary approach.

The most recent conference was a collaboration between the Universities of Cantabria, Oviedo and Leon in Spain. Titled "Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls", it highlighted the importance that choir stalls had in the conceptualisation of space within cathedrals and how sculptors and carvers tested formal, stylistic and constructive motifs, models and solutions that were later reflected in architectural works.

This book brings together the papers presented at this conference, and is divided into four thematic parts, namely "Space, liturgy and architectural conception"; "Symbolism and iconography"; "Study of outstanding examples"; and "Destructions, interventions and restorations".

Fernando Villaseñor Sebastián received his doctorate in Art History from the University of Salamanca. His research focuses on the production of illuminated manuscripts in Castile during the 15th century, with special attention on figurative motifs and seeking a relation between sculpture and architecture and other arts and iconographic models employed. He is also currently researching artistic patronage and promotion, as well as artistic exchange between the different courts of Europe at the end of the Middle Ages and Early Modern period.

M^a Dolores Tejeira Pablos is a Professor of the History of Art at the University of León, Spain. She is a specialist of Spanish late gothic choir stalls, having completed her PhD thesis on "La sillería de coro de la cathedral de León y su influencia en las sillerías corales del gótico final" (1993). She has published several books and articles on this subject, in addition to papers on late medieval artistic patronage and profane iconography.

Welleda Muller received a PhD in Art History from the University of Burgundy in 2009. She is a specialist of iconography at the hinge between the Middle Ages and the Renaissance in several different contexts, namely the Great Duchy of Burgundy, Flanders, and Tuscany, and adopts an interdisciplinary point of view in these studies.

Frédéric Billiet is Professor of Music and Musicology (Middle Ages and Renaissance) at the University Paris-Sorbonne. He is working on the images of musicians in the Medieval and Renaissance choir stalls in Europe, and has reconstituted several musical repertoires, particularly from the 15th century in Normandy and Picardie.

978-1-4438-8099-2

www.cambridgescholars.com

Cover image *Choir stall of the Cathedral of Zamora* © Fernando Villaseñor Sebastián, with the permission of the Cathedral of Zamora, 2015

