

TEORÍA DEL CORO
EN LAS
CATEDRALES ESPAÑOLAS

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día
10 de mayo de 1998

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. FERNANDO CHUECA GOITIA



R.21.144

MADRID
MCMXCVIII

TEORÍA DEL CORO
EN LAS
CATEDRALES ESPAÑOLAS

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día
10 de mayo de 1998

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. FERNANDO CHUECA GOITIA



R.21.144

MADRID
MCMXCVIII

TEORÍA DEL CORO
EN LAS
CATEDRALES ESPAÑOLAS

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

Leído en el Ato de su Recepción Pública
el día
10 de mayo de 1998

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. FERNANDO CHURCA GOTTIA



© Pedro Navascués Palacio
ISBN: 84-7782-506-8
Depósito Legal: B-23068-1998
Printed in Spain

Señores Académicos,

Con más retraso del que hubiera deseado pero con más emoción acumulada, si cabe, me presento hoy ante esta Real Academia de Bellas Artes que no sólo me acoge con su probada benevolencia, sino que permite acercarme, a través de su memoria y de modo inmerecido por mi parte, a las personas que en su condición de académicos de San Fernando, más admiré desde mis años de formación. Sin proponérmelo, acuden hoy a mí los nombres y rostros de quienes fueron mis profesores en la Universidad, desde don Francisco Javier Sánchez Cantón hasta don Diego Angulo Íñiguez; los semblantes de quienes me introdujeron en el mundo de la música, desde don Federico Sopena hasta don Regino Sáinz de la Maza, quien me aceptó en sus clases del Conservatorio en aquella inolvidable aula, abuhardillada y sin cristales, del viejo caserón de la calle de San Bernardo; así podría seguir citando otros nombres, pero, sobre todo, oigo ahora con especial sentimiento la voz de mi padre quien un día, ya lejano, y con más autoridad que la mía, pronunció su discurso de ingreso en esta Casa, cubriendo el sillón vacante que había dejado don Eugenio D'Ors. Muchas cosas podría referir de esta Academia y de la Real de la Historia vividas a través de él; de las personas con quienes trató; de los grandes y pequeños acontecimientos que, recogidos en el vivir diario, penetran en la memoria formando el fermento de la existencia. Mas conozco el carácter de mi padre, como aún llegásteis a conocer algunos de los que me escucháis, y me censuraría cuanto dijera a partir de aquí. Por eso callo.

Con muchos de los académicos que hoy me honran y con otros que muy recientemente nos han dejado, compartí tareas docentes en la Escuela de Arquitectura de Madrid, mi segunda patria, donde pude completar mi formación con don Fernando Chueca Goitia. Mi gratitud hacia su persona no tiene límites por la generosidad de su magisterio y la noble largueza de su amistad. Sería indigno por mi parte no declararlo así en un día como hoy. A ellos y a todos cuantos componen este ilustre cuer-

po académico, mi sincero reconocimiento por admitirme con tan corto bagaje.

Por cortesía protocolaria debo referirme también a mi predecesor en el sillón académico, don Joaquín Pérez Villanueva. Persona querida por quienes fueron sus compañeros y a quien ya dedicó la Academia en su día palabras más ajustadas al caso que las mías. Yo no tuve la ocasión de tratarlo personalmente hasta que, poco antes de morir, en una de esas circunstancias de la vida que llamamos casuales, coincidí con él en un brillante acto académico que anualmente celebra la Academia de Artillería de Segovia, en el llamado día del Alcázar. Alguien nos presentó y él, con repentino y vivo interés, en un aparte, me contó una emotiva historia a la que se refiere don Leopoldo Torres Balbás en una carta dirigida a otro ilustre miembro de esta Corporación, don Antonio Gallego Burín. La carta, publicada hace poco en un interesante *Epistolario*, está fechada en Soria en los días más tristes de nuestra historia del siglo XX, y en ella, Torres Balbás escribe: "Me dicen que, por el frente de Toledo, se acaba de pasar Navascués con quince o veinte personas, después de andar cinco días por las Sierras. Llegó a Talavera y, reconocida supongo su personalidad, debe estar en Zaragoza, donde tenía la familia. Espero que vaya a Vitoria, y con enorme impaciencia, sus noticias de Gómez Moreno, Cantón y demás amigos. Aislado de las gentes de cierta categoría intelectual, espiritual o moral con las que se ha tenido comercio frecuente en la vida, es uno un ser amputado y disminuido"¹.

Una de aquellas quince o veinte personas resultó ser don Joaquín Pérez Villanueva, quien con evidente emoción me contaba aquel episodio del que nunca oí hablar a mi padre. Había noble reconocimiento en sus palabras, quería decirme muchas cosas a la vez, como quien ya no tiene tiempo. Fuimos luego a la catedral de Segovia, deseaba enseñármela, yo la conocía de haberla recorrido una y mil veces, pero en aquella ocasión resultaba distinta. Seguía hablando. Paseamos por la girola, nos acercamos al coro, admiramos su reja y sillería. Ante la puerta

1 *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*, Introducción y notas de Francisco Javier Gallego Roca, Universidad de Granada, 1995 (2ª ed. ampliada), p. 50.

del claustro, en la pequeña mesa donde se venden las postales y guías de la catedral, buscó una para obsequiarme. Sacó la pluma estilográfica y me la dedicó; dedicatoria que sólo guardo para mí pero en la que se menciona con afecto agradecido a alguien más. Le acompañé a su casa en las Canonjías. Nos despedimos diciéndonos algo, como si se tratase de una amistad renovada que, en realidad, se reducía a un par de horas. ¡Pero qué dos horas! No lo volví a ver. Leo su nombre en el rótulo de una calle de Segovia, frente a la casa del marqués de Lozoya. Hoy, azar o destino, me acerco emocionado para recibir la medalla que él dejó.

El asunto que me propongo abordar en esta solemne sesión es una cuestión harto desdichada, *el coro en las catedrales españolas*, pues se trata de la página de la historia de la arquitectura más ignorada y vilipendiada por casi todos, historiadores, arquitectos, profesores de universidad, clérigos muy especialmente y algún que otro académico, si bien en honor a la verdad, los coros catedralicios encontraron siempre en esta Academia su más firme bastión y defensa. Ahora les pido tan sólo un margen de confianza para que me sigan en este discurso, que no se va a referir tanto a la belleza de sus sillerías, rejas y órganos, que casi nadie discute, como a la significación del coro en relación con la forma y función de la catedral, que habitualmente se desconoce.

Hace unos años, al escribir sobre el coro de la catedral de León, afirmaba y sostengo aún, que la mayor diferencia que existe entre la catedral románica de Santiago de Compostela y la catedral gótica de León, no estriba tanto en sus aspectos formales, estilísticos y constructivos, como en la concepción espacial de uno y otro templo². Ambas catedrales tienen un planteamiento muy similar en el número y disposición de sus naves, torres, crucero y girola, y sin embargo, se da una diferencia fundamental que las distancia afectando a la concepción del edificio, al proyecto mismo, pues viene del propio encargo y del distinto programa a cumplir por el arquitecto. En otras palabras,

2 Navascués, P.: "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", en *Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 53-94.

el cabildo leonés quiso dotar a su catedral de un ámbito específico para situar la sillería del coro en la cabecera del templo, inmediato al presbiterio.

De este modo se alteraba la disposición tradicional que, hasta entonces, era coincidente con la ubicación de los coros en la arquitectura monástica de las iglesias cluniacenses y cistercienses. Así, en efecto, sucedía en la catedral compostelana donde el Maestro Mateo proyectó, labró y esculpió un bellissimo coro ocupando los primeros tramos de la nave mayor, junto al crucero³. Este desplazamiento del coro desde la nave central hacia la cabecera, en un movimiento de ida que luego conocería otro de vuelta, hizo que la forma de la catedral fuera diferente a lo largo de la historia, al margen de sus consideraciones estilísticas, constructivas y cronológicas, pues afectaba no sólo a su fisonomía sino, muy especialmente, al uso y funcionamiento del templo, a la liturgia y ceremonial específico de la catedral, a la organización procesional, a la ubicación del clero y de los laicos en su distinta condición, a la relación espacial entre éstos y otros elementos como altares, retablos, púlpitos, etc.

Bajo esta perspectiva, la importancia del coro es tal que sin él no cabe concebir el templo catedralicio como tipo arquitectónico en la historia, y así como no afecta de modo sustancial el lugar en que se sitúa la cátedra del obispo, ya que sus distintas posiciones conocidas nunca han alterado el proyecto arquitectónico, la posición del coro, en cambio, ha sido fundamental en la concepción histórica de la catedral. De tal modo que cuando el coro ya no cumple su función y la nueva arquitectura no lo considera como elemento básico del proyecto, la catedral discurre por vías formales muy distintas, las que van desde la catedral de Brasilia⁴, obra de Niemeyer, a la de Evry, de Mario Botta, en las inmediaciones de París⁵.

Las siguientes páginas pretenden reconstruir el proceso por el cual las catedrales españolas llegaron a tener una fuerte per-

3 Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

4 "Brasilia. La cathédrale", en *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº 90, sept., 1960, p. 18; y el nº 171, de la misma revista, dedicado a Oscar Niemeyer, enero-febrero, 1974.

5 "Evry. La cathédrale", en *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº 171, sept., 1974, p. 18.

sonalidad dentro del panorama europeo, en virtud de la ubicación del coro. Este, por ser elemento cardinal de la liturgia en su desarrollo espacial, llegó a condicionar la forma de la catedral que, sin el coro, sólo resta como una iglesia grande. El alcance histórico, geográfico, cronológico, artístico, arquitectónico, litúrgico y musical de los coros españoles, es de tal magnitud que no tiene parangón mas allá de nuestras fronteras, constituyendo por sí, en su inseparable identificación con la arquitectura de la catedral, una de las facetas más extraordinarias del patrimonio cultural español.

Pese a la calculada, fría e ignorante destrucción de muchos de nuestros coros durante el siglo que ahora acaba, en un proceso que en cambio no cesa, donde se han perdido los de Santiago de Compostela, Valencia, Granada o Huesca, entre otros muchos, y siempre con el desfavorable informe de esta Corporación, todavía restan conjuntos que debemos de salvaguardar ante la amenaza del anunciado desmantelamiento de obras prodigiosas como puedan ser los coros de Burgos, Segovia o Salamanca. Estos conjuntos corales solo se pueden entender en el espacio para el que fueron concebidos, del mismo modo que el ámbito de la catedral, como espacio y arquitectura, sólo puede entenderse desarrollando sus funciones en torno al coro. El coro viene a ser el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico. El coro da la medida y fuerza de su cuerpo capitular. El coro y sus funciones litúrgicas, desde la asistencia al rezo de las Horas hasta la solemnidad prestada a las celebraciones por la capilla de música, son en definitiva la razón última que define a la catedral frente a cualquier otro tipo de templo.

Por ello, no cabe convertir el coro en fragmentos museables o hacer con su madera bancos y confesonarios como ha sucedido en la catedral de Valencia. No cabe dejar mudos sus imponentes órganos o trasladarlos a lugares distintos de los que fueron concebidos para mejor repartir sus roncas o argentinas voces. No se pueden destruir las tribunas de los cantores con su calculada altura. No podemos romper el valor que como conjunto tienen los sitiales, facistoles, bancos, retablos, atriles, sepulcros y rejas de los coros. Todos estos elementos, que en si mismos son verdaderas *opera prima*, conjugados al modo espa-

no, fueron las señas de identidad de nuestras catedrales, no sólo como templos episcopales sino también como iglesias capitulares. Necesitamos ahondar en el sentido de cada uno de ellos para mejor entender la grandeza de estas empresas y de los hombres que las llevaron a cabo. En aquella dirección se dirigen estas modestas reflexiones.

Antecedentes: la *Schola cantorum* y el coro catedralicio

La historia de la arquitectura cristiana comienza con la presencia de un espacio reservado para el coro dentro de la basílica, primero en la cabecera del templo y después en su nave central o mayor, frente al presbiterio, para dar cabida a la *schola cantorum*. Si bien resulta muy difícil fechar el origen de este ámbito que, como otras señas y cerramientos espaciales con elementos de fábrica, marmóreos, lígneos y textiles, daban lugar a las distintas escenas de la celebración litúrgica, podemos decir que se incorporan hacia el siglo VI a las basílicas -y no a todas- teniéndose como caso más antiguo el de la basílica de San Marcos de Roma, del siglo V⁶.

Son las propias basílicas de Roma las que hoy nos ofrecen las primeras y más completas versiones de este singular espacio, fundamental para las celebraciones litúrgicas, que puede parangonarse en su función y situación respecto al presbiterio, con la del coro helenístico-romano hacia la escena en el teatro clásico. Efectivamente, la entonación del canto iniciado en el entorno del altar tenía su respuesta en la *schola cantorum* que, en alguna medida, lo hacía en nombre de los fieles no cantores, asumiendo una suerte de mediación entre los oficiantes y el pueblo.

Los ejemplos más interesantes que hoy podemos ver en Roma se deben, en general, a las restauraciones hechas en el siglo XIX, ya que todos estos recintos fueron eliminados en la época de Gregorio XIII (1572-1585), dentro del espíritu de la reforma de Trento, como sucede con una de las *scholae cantorum* más

6 Testini, Pascuale: *Archeologia cristiana*, Bari, Edipuglia, 1980 (2ª ed.), p. 592. [1ª ed. 1958]

conocidas, la de la basílica de Santa María in Cosmedin⁷. Tan sólo se salvó la *schola cantorum* de San Clemente, que se convierte así en una venerable reliquia litúrgico-arquitectónica que nos ayuda a comprender mejor el uso espacial de la iglesia cristiana con anterioridad al Año Mil⁸.

En este punto hemos de adelantar que la visión vacía e ininterrumpida del interior de las basílicas paleocristianas, tal y como hoy se ve en aquellas que el tiempo despojó de sus divisiones internas, no corresponde a su primitiva imagen. Los propios modelos de las basílicas paganas, que hacían las veces de tribunal y bolsa de comercio, contaban con divisiones interiores, cortinas, estrados de madera, escaños, etc. que permitían hacer un uso razonable y matizado del espacio en función del alcance de la voz y de la vista, llegando incluso, en ocasiones, a plantear problemas entre ámbitos inmediatos por el mutuo estorbo en el desarrollo de sus funciones⁹.

Aquí, la arquitectura de la basílica pagana se comportaba como un verdadero *contenedor*, utilizando este término tan en boga hoy para referirse a una arquitectura que se desentiende de un uso específico y que es capaz de albergar, simultáneamente, funciones diferentes. Su disposición general, de una, tres o cinco naves separadas por columnas, servía tanto para las basílicas públicas como para las privadas, para la palatina como para la de culto pagano o

7 En 1889, el cardenal Ruggiero restauró la basílica, incluyendo la desaparecida *schola cantorum*, tal y como se pensaba que debió ser en el siglo XII, eliminando posteriores aditamentos. Para la compleja historia constructiva y de restauración de Santa María in Cosmedin, vid. Giovanni Battista Giovenale: *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, Sansoni, 1927.

8 La *schola cantorum* de la basílica superior de San Clemente procede en su parte más antigua de la basílica inferior, datándose en el siglo VI a juzgar por los monogramas del papa Juan II (533-535) en los antepechos. En el pavimento de esta última se conserva la huella de su primera ubicación, antes de ser trasladada a la basílica superior. Vid. un resumen de los hallazgos arqueológicos de la basílica de San Clemente en el *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, por F. Cabrol y H. Leclercq, t. III, 2ª parte, París, 1948, col. 1883.

9 En este sentido, recoge Jérôme Carcopino varios testimonios referidos a Quintiliano y a Plinio el Joven, en su obra *La vida cotidiana en Roma*, Buenos Aires, Hachette, 1942, pp. 303-306 (1ª ed. en francés, 1938).

las dedicadas a la naciente liturgia cristiana. El recordar esta pluralidad de usos de la basílica resulta esencial para nuestro objetivo pues, mientras que la estructura de casi todas ellas es análoga, sin embargo se diferenciaban precisamente por la ordenación del espacio en función de unas necesidades determinadas.

La organización interna de la basílica cristiana se fue definiendo así entre los siglos IV y X, en la medida en que la liturgia fue también fijando sus distintos ritos, en especial el de la misa que, desde el siglo VI, bajo el papa Gregorio I el Grande (h. 540-604), alcanzó una concisa definición¹⁰. No obstante, el rito gregoriano, conocido también como rito romano, aún hubo de convivir con el de otras concepciones litúrgicas en Occidente, como la ambrosiana en el norte de Italia, la galicana en el sur de Francia hasta que Carlomagno impuso el rito romano, o la litúrgica hispánica, llamada en ocasiones mozárabe, en vigor hasta su supresión en el siglo XI¹¹. Con ello queremos señalar la dificultad extrema de establecer con carácter general, la organización espacial del templo cristiano, cuando de tantas causas depende, y muy en concreto de una liturgia que cronológicamente se va haciendo cada vez más compleja y que territorialmente se identifica con diferentes hábitos y costumbres, afectando a los textos, al ceremonial y, en definitiva, a la escena en que todo ello se desarrolla.

¿Qué elemento fundamental distingue a la basílica cristiana de la pagana? Sin duda, la organización de su cabecera, cuyo presbiterio en torno al altar¹² le da una personalidad propia, si bien los cancelos que le separan del pueblo parecen tomados de la basílica palatina, mientras que otros elementos recuerdan la *tribuna* en la que jueces, abogados, litigantes y testigos, actuaban ante el público, llevando adelante la causa civil o criminal en la basílica foral. En su monumental *Diccionario de Arqueología Cristiana y de Liturgia*, Cabrol y Leclercq recuerdan en el volumen publicado en 1925, cómo en aquellos días todavía se llamaba *tribuna* de modo

10 Thorey, Lionel de: *Histoire de la messe, de Grégoire le Grand à nos jours*, París, Perrin, 1994.

11 Pinell, J. y Triacca, A.M.: "Le liturgie occidentali", en *La Liturgia, panorama storico generale*, Casale Monferrato, Marietti, 1988, pp. 62-110.

12 Íñiguez, José Antonio: *El altar cristiano. Desde los orígenes a Carlomag-*

genérico al ábside de las basílicas cristianas de Roma¹³. Pero el presbiterio nos interesa ahora porque en él hubo desde muy pronto un primer grupo de cantores, tal y como recoge el II Concilio de Tours (567), cuando al impedir el acceso a los fieles dice: “que los laicos no piensen que pueden estar junto al altar en el que se celebran los sagrados misterios, entre los clérigos, tanto en las vigili- as como en las misas; pues aquella parte que está separada hacia el altar por los cancelos, es sólo accesible al coro de los clérigos que entonan los salmos”¹⁴. ¿Dónde y cómo situar este coro en el presbiterio? Resulta hartamente aventurado hacerlo, pero entendemos que era un espacio necesariamente reducido y para unos pocos salmistas, situado entre el altar y los fieles que quedaban al otro lado de los cancelos.

Esta ubicación parece razonable a la luz de otros cánones del IV Concilio de Toledo (633), que señalan el lugar en el que cada uno debía recibir la comunión: “que el sacerdote y el levita comulguen delante del altar; el clero en el coro, y el pueblo fuera de este sitio”. De este modo queda establecida la duplicidad del espacio en el templo, en el que una parte se reserva al clero y otra a los laicos.

Con todo, la realidad es más compleja, pues aquel mismo Concilio de Tours y los cánones del mencionado concilio toledano dejan ver que el templo solía estar dividido en estaciones y coros (sic). Así, el canon XXXIX del IV Concilio de Toledo recoge que: “Algunos diáconos se envanecen hasta el punto de anteponerse a los presbíteros, y quieren estar en el primer coro antes que éstos, quedando los presbíteros en el segundo; y para que reconozcan que los presbíteros son superiores a ellos, se ordena que se sienten más altos en uno y otro coro”¹⁵.

De este interesante canon se deduce que había dos coros y que

13 Cabrol, F. y Leclercq, H.: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. II, 1ª parte, París, 1925, col. 585, nota 1.

14 Mansi, J.D.: *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1960 (ed. facsímil), 9, 793: “Ut laici secus altare, quo sancta misteria celebrantur, inter clericos tam vigilias quam ad missas stare penitus non praesumant, sed pars illa, quae a cancellis versus altare dividitur, choris tantum psallentium pateat clericorum”.

15 Concilio IV de Toledo, C. XXXIX: “De discretione presbyterorum et diaconorum, ut in utroque choro consistant: Nonnulli diacones in tantum erumpunt superbiam, ut sese presbyteris anteponant atque in primo choro ipsi priores stare praesumant, presbyteris in secundo choro constitutis:

además cada uno de ellos tenía dos niveles, siendo de mas elevada jerarquía el alto, tal y como sucede con la sillería alta de nuestros coros catedralicios en relación con la sillería baja. Sin embargo, la pregunta clave es ¿dónde estaban los dos coros si el ámbito del presbiterio sigue siendo exiguo? No se olvide que estamos hablando de modestas iglesias del siglo VII, como pudiera ser la propia de Santa Leocadia de Toledo donde se celebró el citado concilio que, a efectos disciplinares, fue el más importante de los celebrados en la Península, pues no en vano estuvo inspirado por San Isidoro, primer firmante de sus estatutos o cánones.

Sin duda, aquellos dos coros debían ser privativos de los templos mayores pero, aun así, siguen planteando serias dudas acerca de su situación que, para mí, tiene una doble explicación, relativamente sencilla, y que propongo como hipótesis partiendo de la experiencia de los coros que todos conocemos. Por una parte se debe recordar que al referirnos al coro de la catedral de Toledo o de Sevilla, por ejemplo, lo hacemos en singular, el coro, pero en realidad cada uno de ellos está organizado funcionalmente en dos coros, pero no me refiero ahora al coro alto y al coro bajo, que es una cuestión jerárquica según acabamos de ver, sino a sus dos mitades que es como funcionan litúrgicamente en el canto alternado de las Horas, según se dirá mas adelante. De este modo el canto tuvo en ambas mitades, físicamente enfrentadas, en los dos coros, las posibilidades de pregunta y respuesta. Así pudo suceder con aquellos dos coros de las viejas basílicas e iglesias, bien documentados literariamente en nuestra Península¹⁶, ocupando el espacio que quedaba libre entre los canceles y el altar¹⁷.

De no ser así sólo queda una segunda posibilidad, documentada arqueológicamente y también desde muy temprano, que es la siguiente. Debido al aumento del número de clérigos

ergo ut sublimiores sibi presbyteros agnoscant, tam hi quam illi in utroque choro consistant", (Tejada, *Colección de Canones*, II, p. 290).

16 Puertas Tricas, Rafael: *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII) Testimonios Literarios*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, pp. 100-102.

17 Miguel Antonio Francés, en su *Tractatus de Ecclesiis cathedralibus* (Venecia, 1698), menciona un caso, el de la catedral italiana de Luca, en el que los dos coros se sitúan en el presbiterio: "Alibi enim Presbyterium a Choro realiter non distinguitur, sed solum paucis gradibus: alibi duo sunt chori, unus retro Altare Majus, alius vero ante ipsum altare, de quo Lucae in Cathedrali extat exemplum" (fol. 54).

en las grandes iglesias y al desarrollo cada vez mas complejo y exquisito del ceremonial, distinguiendo el lugar desde el que se hacían las diferentes lecturas, Epístola, Evangelio, etc., y necesitando reforzar el canto con mayor número de cantores, el coro salió muy pronto del ámbito presbiteral del altar y formó una unidad independiente, vinculada a él, sí, pero ocupando un espacio en el nivel inferior del templo, al otro lado de la cancela y del iconostasis que hasta entonces habían separado a los fieles del cuerpo sacerdotal.

Surge de este modo la que conocemos vulgarmente como *schola cantorum*, con sus ambones para las lecturas y con unos antepechos marmóreos que cierran el espacio de los cantores, si bien quedaba abierto en su eje mayor para la entrada desde la nave y para comunicarse con el presbiterio. Éste, desde entonces, recibió también de modo genérico el nombre de *coro del altar*, para distinguirlo del nuevo coro que ahora rodean los fieles en el centro de la nave mayor. ¿Sería éste el segundo coro del que hablan los textos y que, con el tiempo será el que se llama en nuestras catedrales el *coro de los señores* y *coro en el que se cantan las Horas*, para distinguirlo del *coro del altar* o *coro alto*? Nada parece contradecirlo, haciendo que el término *coro* se identificara luego, de modo muy general, con la cabecera de cualquier templo, sea o no catedralicio¹⁸.

Cabe preguntarse también por qué y desde cuándo se da el nombre de *schola cantorum* a este segundo ámbito que aparece en las basílicas romanas del siglo VI, que se renuevan en el siglo XII, destruidas en el siglo XVI en el ámbito romano y que se restituyen parcialmente en el siglo XIX. Ni liturgistas, arqueólogos, arquitectos o historiadores dan razón de este nombre, *schola cantorum*, que empieza a circular en todos los tratados de arqueología cristiana desde el siglo XIX, en los que se repite el mismo esquema ideal de la basílica con su *schola cantorum* en el centro de la nave¹⁹.

18 Así lo recoge Antonio López Ferreiro en sus *Lecciones de Arqueología Sagrada* (Santiago, Imprenta y encuadernación del Seminario, 1894, 2ª ed.), cuando dice que "en las iglesias rurales de Galicia aún se llama coro al ábside o presbiterio" (p. 289).

19 Entre los primeros en recoger gráficamente y en el texto la presencia de la *schola cantorum*, se encuentra L. Batissier y su excelente obra *Histoi-*

Entiendo que su incorporación al vocabulario arquitectónico se debe al proceso recuperador e historicista de aquella centuria y que su nombre debemos ponerlo en relación con el que llevaba aquella venerable institución, la *Schola cantorum* de Roma, debida al papa Gregorio I, pero que se imitó en otros lugares de Europa desde el siglo VIII²⁰. En realidad no era sino un colegio de niños dotados para el canto, cuya manutención y enseñanza corría a cargo de la Iglesia, y que con el tiempo conoceremos en nuestras catedrales como *niños, infantiles, seises o mozos de coro*.

Esta *Schola cantorum* tenía como misión asegurar la ejecución del canto en las ceremonias pontificales, en San Juan de Letrán, la catedral de Roma, y en San Pedro del Vaticano, y acabó siendo una institución vinculada a la mayor parte de las catedrales europeas que supuso para muchos de sus jóvenes componentes el inicio de una carrera eclesiástica que, en los más afortunados, les llevó hasta la silla de San Pedro. Si bien nunca llegó a representar grado alguno dentro de los Ordenes menores, no cabe minimizar como institución su importancia²¹ que llegaría viva hasta el siglo XX, desempeñando en la catedral lo que se llamaba un *oficio*, como pudiera ser el de sochantre, salmista u organista.²²

re de l'Art Monumental, París, Furne et Compagnie, 1860 (2ª ed.), p. 375. La misma descripción y esquema se repitió luego de forma prácticamente invariable hasta alcanzar obras clásicas como los *Éléments d'Archéologie Chrétienne*, de H. Marucchi (París, Desclée-Lefebvre, 1905, t. III, p. 219) y el *Manuale di Archeologia cristiana* de Sisto Scaglia (Roma, Libreria Editrice Religiosa, 1911, p. 173), llegando a manuales de gran difusión entre nosotros como fue la *Teoría de la literatura y de las artes*, del jesuita Indalecio Llera (Bilbao, Graphos-Rochelt y Martín, 1914, p. 151).

20 Benedictis, E. de: *The Schola cantorum in Roma during the High Middle Age* (1983), recogido por el *Lexikon des Mittel Alters*, vol. III, Munich, Lexma Verlag, 1995, col. 1519; Waesbeghe, J. Smits van: "Neues über die Schola cantorum zu Rom", *Internationaler Kongress für Kattolische Kirchenmusik*, vol. 2, Viena, 1954, pp. 111-119.

21 Josi, E: "Lectores, schola cantorum, clerici", en *Ephemérides Liturgicae*, 1930, t. XLIV, pp. 281-290.

22 Así figura en la tabla de oficios de catedrales como, por ejemplo, la de León. Vid. el *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León*, León, Imp. Religiosa, 1902, pp. 81-84.

Pensemos, finalmente, que desde el siglo vi se anunció igualmente en Occidente la salmodia coral o antífona, a dos coros, sobrepasando la salmodia responsorial con un solista y coro, con lo cual se completa lo que podríamos llamar el esquema básico de que consta el coro catedralicio, esto es, el espacio ocupado por el coro en la nave mayor, el refuerzo de los clérigos cantores aumentando la masa coral con nuevas voces, y los dos coros que exige el antifonario.

A lo dicho y sin que ahora podamos profundizar en ello, se debe añadir que, además de la organización espacial del coro en las iglesias seculares, los templos de las órdenes monásticas también tuvieron el coro ocupando la nave mayor frente a la cabecera, tal y como de forma inequívoca lo manifiesta el célebre plano de la abadía de Saint Gall (h. 820)²³ y como luego confirmaría, por ejemplo, la arquitectura benedictina, cisterciense y cartujana a lo largo de la Edad Media²⁴. De este modo no cabe sino reconocer que la presencia del coro en la nave mayor del templo, como corazón instrumental que solemniza la liturgia, resulta incontestable.

Coros y sillerías: La dignidad del asiento

De todos es conocido que el nombre de la *catedral* deriva del de un asiento, de la cátedra o silla que ocupa el obispo, y de ahí la calificación del templo como *ecclesia cathedralis*. Es, sin duda, un signo jerárquico ante los que le rodean, en pie generalmente, o sentados en escaños de menor relevancia. Su más próximo antecedente es laico y escenifica en el templo cristia-

23 Horn, Walter y Born, Ernest: *The plan of St. Gall*, Berkeley, University of California Press, 1979, 3 vols.

24 Recuérdese que en estas y otras órdenes monásticas, el coro cuenta con dos partes consecutivas, el coro de los padres o monjes y el de los hermanos o conversos, con lo cual se ocupa toda la nave. En grabados anteriores a la Revolución Francesa se ve esta secuencia espacial de los dos coros en las plantas de Cluny III y Claraval, al igual que podemos verlo, todavía en vivo, en la nave única de la cartuja de Miraflores, en Burgos. Sobre estos aspectos resulta útil la consulta de *La arquitectura monacal en Occidente*, de Wolfgang Braunfels (Barcelona, Barral, 1975. 1ª ed. en alemán, 1969), así como el volumen dirigido por G. Le Bras, con diversas colaboraciones, *Les ordres religieux, la vie et l'art*, vol. I (Flammarion, 1979).

no el ceremonial imperial, donde el emperador aparece a sus súbditos desde el trono²⁵, pero la dignidad del asiento como ancestral atributo jerárquico nos llevaría desde las más antiguas representaciones de dioses y reyes en el III milenio antes de Cristo, en Mesopotamia²⁶, hasta la visión apocalíptica de San Juan. Éste resume bien el poder que emana del trono: "Al punto fui arrebatado en espíritu, y he aquí que un trono estaba puesto en el cielo, y sobre el trono uno sentado... y en derredor del trono veinticuatro tronos... y del trono salen relámpagos, y voces, y truenos; y delante del trono arden siete lámparas de fuego...", etc. (*Apocalipsis*, I-4)²⁷.

No obstante, la cátedra episcopal, signo jurisdiccional del obispo²⁸, tiene formalmente antecedentes más próximos en la misma cátedra del magistrado en la tribuna de la basílica romana, o bien en la cátedra desde donde enseña el maestro, como recoge Marcial en sus *Epigramas*, por no retrotraernos al mundo griego de donde viene el término mismo de cátedra. Pero antes de aparecer presidiendo el bema de las basílicas paleocristianas, la cátedra formaba parte de algunos *cubicula* de las catacumbas de Roma o Nápoles, por ejemplo, no faltando en algunos casos la presencia de varias cátedras en un solo *cubiculum*, como se ve en el cementerio Maius de Roma. Tradicionalmente se han asociado estos tronos o cátedras, labradas en la misma piedra en la que se excavaron pozos, galerías y enterramientos, a la *cathedra Petri*, sin embargo, desde hace unos años se tiende a ver en ellas el lugar que ocuparían las almas de los difuntos en la celebración del rito del *refrigerium* funerario²⁹. Sea cual fuere su función, lo cierto es que en ocasiones las cátedras aparecen presidiendo un espacio, delante de un arcosolio, concebido como el embrión de los futuros presbiterios basilicales, con el trono en el centro y flanqueado por las *subsellia* o bancos destinados a los presbiterios, tal y como lo preceptúan la *Didascalia* y las *Constituciones Apostólicas*³⁰.

25 Instinsky, H.U.: *Bischofstuhl und Kaiserthron*, Munich, 1965.

26 Parrot, André: *Summer*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 129 y ss.

27 Klauser, Th.: *Die Cathedra in Totenkult der heinischen und christlichen Antike*, Münster, 1927.

28 Stommel, E.: "Die bischöfliche Kathedra in Christlichen Altertum", en *Müncher theologische Zeitschrift*, p. 17 y ss.

29 Testini, ob. cit. pp. 147-148 y 248.

30 Testini, ob. cit. p. 583.

Dejando ahora el *bema* de las iglesias sirias, esto es, un presbiterio con su cátedra y asientos inmediatos pero trasladado al centro de la nave mayor³¹, en el presbiterio de las basílicas paleocristianas de Occidente, los primeros asientos que aparecen como elementos estables y solidarios con la arquitectura hasta definir un espacio y delatar un uso, son la *cátedra* y los *subsellia*. Así, mientras el obispo y presbíteros podían sentarse en el transcurso de las ceremonias, los diáconos permanecían en pie, al igual que cantores y fieles, estableciendo el asiento el distinto grado jerárquico de unos y otros. Sin embargo, resulta razonable pensar que el rezo o canto del Oficio Divino que obligadamente había de hacerse en el coro, además de la celebración de la misa y de otra serie de ceremonias litúrgicas en el templo, sumaban un número tal de horas diurnas y nocturnas que debió aconsejar la incorporación de asientos tanto en la *schola cantorum*, como en los primeros coros de los que carecemos noticias tan precisas.

Surgieron así las sillerías que, de madera o en piedra, llenaron el espacio del coro, con dos niveles distintos, en los que a la jerarquía de la altura debe unirse la lógica de la visión de unos asientos *sobre* otros, en lugar de unos *detrás de* otros. Por razones de frío y recogimiento aquellas sillerías se fueron cerrando arquitectónicamente con altos respaldos y doseles, dejando atrás los sencillos canceles de la *schola cantorum* paleocristiana. La creciente importancia del coro como arquitectura alcanzó su máxima expresión entre nosotros, a tenor de lo que hoy conocemos, en el coro románico que el Maestro Mateo labró para la catedral de Santiago de Compostela en los días mismos en los que se estaba dando fin a la obra del templo compostelano.

Sin duda, más allá ahora del interés estético de los relieves y esculturas que en los últimos años se han ido recuperando del coro del Maestro Mateo, lo verdaderamente notable es la documentada prueba de la existencia de este coro monumental, del siglo XII, en el centro de la nave mayor de una de las más be-

31 José Antonio Íñiguez dibuja dos ejemplos de *bema*, los de las iglesias de Qirk-Bizze y Rosafa, en su didáctica y ordenada *Síntesis de arqueología cristiana*, Ávila, Ediciones Palabra, 1977, p. 145.

llas catedrales de todos los tiempos: la catedral de Santiago. Muy pronto tenemos también noticias de cómo este coro aseguraba su vinculación al presbiterio por medio de la llamada *cadena* que, en 1288, se acordó tender entre ambos para tener expedito el paso de una parte a otra³². Es decir, la necesidad de no ver interrumpida la continuidad física entre el altar mayor y el coro por los fieles, aconsejó reservar este paso que hemos venido en llamar luego *vía sacra* pero que en su día tuvo un nombre menos pomposo y tan sencillo como el de *valla*³³. Es evidente que en las iglesias monásticas este peligro de la interrupción de los fieles no existía, pues eran iglesias particulares sin culto público, pero en las catedrales hubo que arbitrar un procedimiento tan elemental como este de la cadena, sustituido luego por la vía sacra que la misma catedral compostelana vio colocar al derribarse el coro románico del Maestro Mateo, en 1603, para unir el presbiterio con el nuevo coro levantado sobre los mismos tramos de la nave central.

Desdichadamente, este segundo coro también se eliminó para situar otro, inventado en 1948, incómodo y agobiado, en el imposible espacio del presbiterio románico, que nunca tuvo ni podía tener coro³⁴. El acondicionamiento de la sillería coral en estos

32 Citado por Otero (ob. cit., p. 31, nota 26) y recogido de López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Santiago, 1902, t. V, p. 261, nota 1.

33 Navascués, P.: *Arquitectura y liturgia. La organización procesional en la catedral de Astorga*, *Catedral. Revista de los Amigos de la catedral de Astorga*, 1994, núm. 3, pp. 10-13.

34 La sillería magnífica de este segundo coro, que aún se puede ver reproducido en monografías como la de Alcolea sobre *La catedral de Santiago* (Madrid, Plus Ultra, S.A., p. 95), se desmontó en 1944 y se trasladó a San Martín Pinario, donde la estudió Martín González (*Sillerías de coro. Cuadernos de arte gallego*, núm. 26, Vigo, 1964, pp. 12-19), pasando en 1974 a la iglesia de Sobrado de los Monjes, "en cuya cabecera se colocó sin el mas elemental respeto a sus proporciones, a su ordenamiento primitivo, a su iconografía e, incluso, a su ulterior conservación" (Otero Túniz, R.: "La edad contemporánea", en *La catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, p. 395). La eliminación del coro de Santiago fue objeto en su día de vivas polémicas que venció el arzobispo don Tomás Muniz a pesar del informe en contra, entre otros, de la Real Academia de la Historia (Sánchez Cantón, F.J.: "Informe sobre el proyecto de derribo del Coro de la Catedral de Santiago de Compostela", *Boletín de la Real*

espacios que no son, arquitectónicamente hablando, coros, supone una aberración supina en lo que a la historia, arquitectura y liturgia se refiere³⁵. Por otra parte, la desaparición de este coro compostelano, obra excelente de Juan Dávila y Gregorio Español, llevó consigo la eliminación de la vía sacra y de las rejas tanto del coro como de la bellísima de bronce de la capilla mayor, tendida entre los dos prodigiosos púlpitos de Juan Bautista Celma que señalaban el espacio de la predicación. En otras palabras, se destruye la nobleza y organización de un espacio que, como tal, forma parte también de lo que llamamos patrimonio cultural. Todo ello debería mover a una reflexión seria sobre estas operaciones de degradación que actualmente siguen en curso en otras catedrales españolas, que se quieren justificar, según convenga, con supuestos argumentos estéticos o litúrgicos.

El asiento en el coro representó para el clero catedralicio, desde el deán hasta el más modesto racionero, una cuestión vital, tanto porque significa su real incorporación al cabildo catedral, como porque en el futuro será la fuente de sus diarios ingresos económicos si cumple con sus obligaciones en el coro. Todavía hoy, en el solemne ceremonial de las Reales Academias, la toma de posesión del recién llegado se identifica con ocupar un sillón entre los que forman el cuerpo académico, dentro de esta suerte de cabildo laico que hoy nos honra con su presencia. Análoga ceremonia se recoge en todas las constituciones y estatutos catedralicios desde la Edad Media, señalando cómo la toma de posesión del nuevo canónigo se hace capitularmente, esto es, con la presencia de los miembros del cabildo, y cómo después del oportuno juramento de fidelidad a los Estatutos de aquella catedral, se le señala un lugar concreto en el coro que físicamente ocupa³⁶, asignándole igualmente un

35 Esta nueva sillería se debe a un proyecto de Menéndez Pidal y Pons Sorolla (1948), *inspirándose* en la sillería barroca hecha en el siglo XVIII para Mondoñedo, siendo su ejecutor Francisco del Río. Cf. Guerra Campos, J., y Orecedo Lafuente, J.: *La guía de la catedral de Santiago de Compostela*, Vitoria, 1993, p. 75.

36 Entre los muchos testimonios de este significativo ceremonial de asignación de la silla en el coro, podemos citar los tomados de las Actas Capitulares de la catedral de León, de los años 1463 y 1464, por María Dolores Teijeira Pablos en su estudio sobre *La influencia del modelo gótico fla-*

asiento en la sala capitular. Desde ese momento comenzaban a surtir efecto los privilegios y prerrogativas anejas a su condición, pudiendo utilizar las insignias propias del cabildo y, sobre todo, percibiendo los frutos y distribuciones que le correspondieran.

Muy pronto se establece una diferencia primera en el clero catedralicio que distingue entre quienes forman el cabildo catedral propiamente dicho, esto es, las dignidades, canónigos de oficio y resto de los capitulares, y los que tienen algún tipo de beneficio que conocemos como beneficiados, prebendados y racioneros, al margen de que disfruten de media o entera ración. A este segundo grupo se pueden añadir capellanes varios para reforzar el canto coral, pero ninguno de ellos toman parte en la vida capitular. Esta importante diferencia se traduce en el coro en el escalonamiento entre la sillería alta, para los capitulares, y la sillería baja, para el clero agregado a la catedral. A esta distinción jerárquica en vertical, se une otra segunda de distinción horizontal fijada por el orden de precedencia según oficio y antigüedad, no pudiéndose alterar aquel bajo ningún concepto. Cualquier intento de modificación dio lugar a interminables pleitos cuando no a situaciones de escandalosa brutalidad, como la provocada por aquel inquisidor que, en 1561, en el desaparecido coro de la catedral de Valencia, quitó violentamente de su silla al Arcediano mayor -que es en la catedral una de las dignidades más importantes- para "sentarse en ella á presencia del arzobispo"³⁷.

Así, el orden de precedencia en el coro tendrá su comienzo en una doble cabecera que, según los usos y costumbres fijados

menco en León. La sillería de coro catedralicia (León, 1993, p.87): "... Et después desto, el dicho arçidiano de Mayorga fuese al coro de la dicha eglesia e el dicho thesorero con él, et asentolo en una silla de las de baxo, a do se asientan los racioneros prebendados de la dicha eglesia, a la parte del coro del obispo, et que por allí le asignava stalo in choro al dicho prior..." (1463);

"... Et después desto el dicho deán fuese al coro de la dicha eglesia, et el dicho Rodrigo Vaca con él et asentolo en una silla a la parte del coro del obispo, a do se sientan los canónigos prebendados de la dicha eglesia, en las sillas altas, et que por allí le asignava stalo in coro..." (1464).

37 Este episodio lo recoge el canónigo José Sanchis y Sivera, en la excelente monografía sobre *La catedral de Valencia*, Valencia, Imp. de Francisco

en cada catedral, estará situada en la parte mas proxima al presbiterio o, por el contario y más común, en los escaños más alejados a un lado y otro de la puerta procesional del coro, no conociendo entre los cabildos españoles la ordenación que puede verse en algunas catedrales inglesas. En éstas se reparte la numeración de los estalos entre las dos mitades del coro, esto es, el primer sitial en fondo del coro del lado de la Epístola y el segundo sitial en el mismo fondo pero en el lado del Evangelio, fijando los sitiales tres y cuatro, no a continuación de aquellos, como sucede en los coros españoles, sino situándolos en los extremos delanteros³⁸.

Un ejemplo temprano de la ordenada disposición de un cabildo del siglo XIII en el coro, de acuerdo con el principio de dignidad y precedencia, está documentado en los primeros *Estatutos* de la catedral de Burgos que dio el obispo don Mauricio, en noviembre de 1230, más conocidos como la *Concordia Mauriciana*. Allí se detalla el lugar que debía ocupar cada uno de los miembros del cabildo catedral, señalando que "in dextra parte chori primum locum teneat decanus, cantor secundum, archidiachonus Vallisposite tercium, sacrista quintum, abbas de Franucea post ipsum, post quem sedebit abbas de Ceruatos. In sinistra parti chori: primus sedeat archidiachonus ciuitatis; secundus archidiachonus de Beruiesca; tertius archidiachonus de Lara; quartus archidiachonus de Palenciola; quintus abbas de Salas, sextus abbas Sancti Quirici. Hec autem loca dignitatibus in perpetuum assignamus. Idem ordo seruetur in processionibus sicut in choro. Similiter in capitulo..."³⁹. Esto es, cada una de sus dos mitades estaba encabezada por el Deán -en el lado sur o de la Epístola- y por el arcediano de Burgos -en el lado norte o del Evangelio-, de ahí los nombres que recibían cada una de las dos bandas. A la derecha del Deán se sentaba el cantor o chantre, y

38 Orme, N.: *Exeter Cathedral as it was 1050-1550*, Exeter, Devons Books, 1986, pp. 63-65.

39 El original y copias de la Constitución capitular de Don Mauricio se encuentran en el archivo de la catedral, recogidas en el *Catálogo documental del archivo catedral de Burgos (804-1416)*, de Demetrio Mansilla Reoyo (Madrid-Barcelona, CSIC, 1971) p. 153, nº 588. Vid, la edición de L. Serrano en *Don Mauricio obispo de Burgos y fundador de la catedral* (Madrid, 1922), p. 143 y ss.

fueron estas dos sillas las que destrozó por la fuerza a finales del siglo XVI, como luego se verá, el arzobispo don Cristóbal Vela para ponerse él, rompiendo así el orden secular que hasta entonces había regido la vida en el coro burgalés.

Sin embargo, no parece que siempre fuera éste el orden seguido en otras catedrales pues, por ejemplo, la de Orense, entre otras, ordenaba sus asientos de delante hacia atrás hasta que se hizo la nueva sillería, contratada en 1580 por el obispo Juan de Sanclemente Torquemada, futuro arzobispo de Santiago y destructor del coro románico de Mateo.

Prelados, reyes, nobleza y ciudad

La presencia del obispo en el coro planteó a los cabildos importantes problemas, pues no teniendo obligación de asistir a las Horas ni estando comprometido con el llamado servicio de coro, no tenía un lugar fijo. Su asiento propio era el de la cátedra en el presbiterio, y su excepcional y esporádica presencia en el coro había obviado la existencia de un escaño específico para él. Para solucionarlo circunstancialmente, bastaba con que se le cediera el primer lugar de una de las dos bandas, lo cual ha hecho que algunos coros lleven en una de sus mitades el nombre de Coro del Obispo, como sucede en León en la parte que corresponde al lado de la Epístola, frente al Coro del Rey quien, de modo también esporádico, encabezó desde su asiento el ala norte o del Evangelio. Esta posición delantera del obispo en el lado sur llegó a conocer soluciones de gran personalidad y protagonismo al ocupar el prelado silla propia con un tratamiento especial y diferenciado. Así puede verse todavía de modo ejemplar en el extraordinario coro de la catedral de Barcelona, habiéndose perdido en otros casos como el de Gerona⁴⁰.

40 La primera situación de la silla episcopal que el maestro Aloy labró para el coro de la catedral de Gerona, a mediados del siglo XIV, debió ser análoga a la de Barcelona, pues se ve en su costado izquierdo el enlace con el resto de la sillería. Después se puso en el centro del coro, al fondo, según la tendencia posterior a Trento, tal y como aún lo reproduce el que fue chantre de la catedral, don Lamberto Font, en su *Gerona. La catedral*

Su posición y tratamiento son análogos a los de otras catedrales europeas, tanto en las católicas de Francia, recuérdese la de Albi, como en las anglicanas de Inglaterra, siempre con un sitial propio y claramente distinto de los demás, como sucede de un modo espectacular en la catedral de Exeter.

Lo ocurrido en la catedral de Santiago tras la destrucción del coro del Maestro Mateo resulta ejemplar en la historia de los coros españoles y revela una situación que compartieron otras muchas de nuestras catedrales. Nos referimos al hecho de que no deseando estar el arzobispo de Santiago, don Juan de Sanclemente, en uno de los dos coros, sino presidir a ambos desde el centro en una silla propia, mandó derribar el coro románico y hacer otro para colocar la silla pontifical en el centro y al fondo de aquel ámbito, cegando así el ingreso o puerta principal del coro⁴¹. Esto es lo mismo que anteriormente hizo el propio prelado siendo obispo de Orense, pasando por análoga circunstancia gran parte de nuestros coros como los de Ávila y Burgos, entre otros. Dicha actitud viene a traducir una posición de fuerza y de reafirmación jerárquica de los prelados frente a los capitulares que conoció, desde la época de los Reyes Católicos, un creciente aumento hasta culminar en los decretos del Concilio de Trento.

En efecto, los cabildos habían ido perdiendo a lo largo del siglo XV una de sus prerrogativas más antiguas, la elección de los obispos, tal y como lo reconocían tanto las *Decretales* (1234) del pontífice Gregorio IX, como las *Partidas* (1256-1263), de Alfonso X el Sabio⁴². Pero la paulatina centralización

y el museo diocesano (Gerona, Editorial Carlomagno, 1952, fig. 50). Hoy, tras el desmantelamiento del coro, la excepcional silla episcopal preside la capilla montada en el antiguo dormitorio de canónigos.

41 Este episodio lo resume López Ferreiro en su *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*, T. VIII, p. 385 (Santiago, 1906), del siguiente modo: "El arzobispo don Juan de Sanclemente tenía gran empeño en que se cerrase la puerta trasera del coro para poner en su lugar la silla pontifical. Esta entonces no estaba en el fondo del coro, sino en la cabeza en el lado del chantre; y en ella tomaban los prelados posesión, a pesar de las protestas del chantre. Sin duda, para evitar estas cuestiones, quiso el Sr. Sanclemente que los prelados tuviesen silla fija y en lugar que no diese margen a aquellos altercados...". Sobre estas y otras cuestiones vid la ob. cit. de Otero e Yzquierdo (1990).

42 *Partida Primera*, Ley 18, título V: "Antigua costumbre fue de España, é duró todavía, é dura hoy día, que quando fina el obispo de algún lugar,

del poder en Roma y el deseo de proteger sus intereses y bienes de la ingerencia real, así como el interés creciente de la Corona en la provisión de las sedes vacantes motivaron las cautelas pontificias que reservaron este derecho en exclusiva para el Sumo Pontífice⁴³. Ello dio lugar a numerosos enfrentamientos entre la Santa Sede y aquellos cabildos que se resistieron a acatar la usurpación de un derecho secular. Así, los capitulares de Barcelona, Zamora, Sigüenza, Oviedo, Cuenca y Palencia, siguieron eligiendo a sus obispos y, en consecuencia, produciendo continuos roces con la curia romana que anuló tales elecciones⁴⁴.

Finalmente, sujetos los cabildos a la disciplina eclesiástica, la provisión de los obispados sería reclamada por los monarcas que, a su vez, estaban interesados en reconducir los derechos jurisdiccionales del clero, en un decidido empeño de reforma del obispado y del clero secular⁴⁵. Con las vacantes de Zaragoza (1475) y Cuenca (1478) se inició una nueva etapa de diplomático entendimiento entre los Reyes Católicos y Roma pero también de frecuentes enfrentamientos que, en definitiva, hicieron de los prelados catedralicios hombres distantes respecto a sus cabildos pero con todo el poder y autoridad que le daba su presentación real y el nombramiento papal.

que lo facen saber el dean é los canónigos, al rey, por sus mensageros de la egleſia con carta del dean é del cabildo, como es finado su perlado, é que le piden por merced, que le plega que ellos puedan fazer su elección desembargadamente, é que le encomiendan los bienes de la egleſia, é el rey deve gelo otorgar, é embiar los recabdar, é después que la elección ovieren fecho, presentenle el elegido, é mandele entregar aquello que recibió. E esta mayoría e honrra han los reyes de España, por tres razones. La primera, porque ganaron las tierras de los moros, e hicieron las mezquitas egleſias, é echaron de y el nome Mahoma, é metieron y el nome de nuestro señor Jesucristo. La segunda, porque las fundaron de nuevo, en lugares donde nunca las ovo. La tercera, porque las dotaron, é demás les hicieron mucho bien, é por esso han derecho los reyes, de les rogar los cabildos en fecho las elecciones, e ellos de saber su ruego”.

43 Gómez de Salazar, F. y Fuente, V. de la: *Lecciones de Disciplina Eclesiástica*, T.II, Madrid, Imp. de Fuentenebro, 1887 (4ª ed.), pp.147-162.

44 Azcona, T. de: *La elección y reforma del episcopado español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1960, pp.73-136.

45 Azcona, T. de : “Reforma del episcopado y del clero de España en tiempos de los Reyes Católicos y de Carlos V (1475-1558)”, en *Historia de la Iglesia en España*, t. III-1º, Madrid, BAC, 1980, pp. 114-210.

...ían sólo les faltaba a los obispos el reconocimiento conciliar de Trento para que su autoridad resultase indiscutible ante el clero catedralicio, llegando a recoger sus cánones el derecho del prelado a elegir su asiento en el coro, incluso en aquellas diócesis que, como León, eran exentas y dependían de Roma. El concilio de Trento no dejaba lugar a dudas: “Además, en todas partes se ha de tributar a los obispos aquel honor que es debido a su dignidad; y ocupen el asiento y el lugar que ellos mismos eligieron, en el coro, en las procesiones y en otros actos públicos, así como tendrán la máxima autoridad en la dirección de cuanto haya de hacerse...”⁴⁶. Este significativo detalle de la preeminencia absoluta del prelado lo recogió, a su vez, el canon XIX del concilio provincial de Toledo de 1582-1583, convocado para “observar, guardar y cumplir inviolablemente lo dispuesto y ordenado por el sacro concilio de Trento”, como escribe en su carta Felipe II al arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga.

Allí se dice expresamente que “los obispos tendrán en el coro y cabildo la primera silla y el sitio que ellos eligieren...”⁴⁷.

Hubo prelados como don Cristóbal Vela y Acuña, segundo arzobispo de Burgos -ya que sólo desde 1574 fue sede metropolitana-, que pusieron en práctica de forma inmediata y expeditiva aquella facultad. En primer lugar, en junio de 1583, el año del mencionado concilio de Toledo, con motivo de la festividad del Corpus, mandó adornar la silla del deán de Burgos -que ahora ocuparía él- según señala “la Congregación de los Ilustrísimos Cardenales, intérpretes de los Decretos del Sacro Concilio de Trento, en la forma y manera siguiente: Primeramente, en el suelo un tapete grande, y delante de la silla, en el antepecho, un dosel de terciopelo carmesí, con bandas de brocado, y encima del dicho dosel una almohada de brocado, con suelo de terciopelo carmesí y borlas de oro, y otra almohada de la misma forma y manera encima de la silla donde se sienta, y otra almohada semejante a los pies”⁴⁸.

46 Tejada y Ramiro, *Colección de canones...*, t.IV, pp. 449-450.

47 Tejada y Ramiro, *Colección de canones...*, t. V, p. 466.

48 Cit. por Martínez Burgos en su interesante estudio *En torno a la catedral de Burgos. El coro y sus andanzas*, Burgos, Imp. de la Diputación, 1956, p. 107.

Digamos, para mejor comprender lo sucedido que el arzobispo don Cristóbal Vela y Acuña, promovido desde la diócesis de Canarias, procedía de alta cuna pues era hijo del virrey del Perú, produciendo en el cuerpo capitular de Burgos enojo y sorpresa por estas actitudes contrarias a los usos de la catedral. Pero ello no era nada en comparación con lo que se decidió a hacer unos meses después y que recoge así el notario apostólico, don Juan Bautista Hernández: "In Dei nomine, amen. Sea notorio y manifiesto cómo el miércoles, a 12 días del mes de octubre de mill e quinientos y ochenta y tres años, en la Sancta Iglesia Metropolitana de Burgos, acabadas las horas de la mañana, entró en el coro della, el Licenciado Balladares, Fiscal deste Arzobispado de Burgos, con tres oficiales escultores, que se llaman García Redondo, Sobremazas y Martín de Ochavarría, armados con sus espadas y dagas, y con Joan López de Allende, y Joan Baptista Salzedo, Notario de su Audiencia Arzobispal, así mesmo con espadas, y con otros muchos criados y gente de casa del Ilustrísimo Arzobispo; y sin pedir licencia alguna, mandó a los dichos oficiales que rompiesen y deshiciesen dos sillas baxas y dos altas, que estaban en la cabeça del coro que llaman del Deán, a la mano de la Epístola; y los dichos oficiales, con mucho ruido y alboroto, comenzaron a romperlas en pedazos menudos, dando muy grandes golpes en ellas... E después de lo dicho, el dicho día en la tarde, acabadas las vísperas, volvió el dicho Fiscal con los dichos oficiales, y entraron en el Coro; y subieron en una escalera que para el dicho efecto truxeron, y comenzaron a derrocar y aserrar los dichos espaldares, coronación y cornices de las dichas sillas..."⁴⁹.

Estas actitudes no traducen precisamente entendimiento ni relaciones amistosas entre el prelado y el cabildo, habiendo denunciando éste en Roma el caso a través de un procurador, si bien la respuesta llegaría después de fallecer Vela (1599) que había dejado el coro partido en dos. Su sucesor, don Antonio Zapata se hizo cargo de la diócesis en 1601 y, de modo conciliador, trató con el cabildo el asunto del coro, insistiendo el prelado no sólo en la silla propia sino, dando un paso más, en colocarla en el centro. La tajante respuesta llegada desde Roma y

49 Martínez Burgos, ob. cit, pp. 108-109.

leída en el cabildo de 24 de enero de 1605, zanjaría la cuestión para siempre: “en el negocio y causa tocante al cerrar la puerta trasera del Coro y poner la silla arzobispal en medio del, el Cabildo se inhíba de este negocio, y no proceda en él”. Corría el año de 1603, el mismo en que se inicia el derribo del coro del Maestro Mateo para proceder a una operación análoga. Malos tiempos estos en los que la actitud feudal y autoritaria del obispo asestó un duro golpe a la institución capitular, con irreversible daño para la historia del arte universal.

La situación de la silla coral del obispo en el centro hacía patente la mayor jerarquía del prelado, sin duda, pero también fue un trastorno notable para el funcionamiento de la catedral y de las costumbres señaladas en sus constituciones, pues condenaba la puerta de acceso procesional al coro. No obstante, indica hasta qué punto resulta importante la jerarquía del espacio que, como la precedencia, son valores que afectaban a la dignidad de los cargos y oficios de la catedral. El panorama se complicó aún más al incorporarse los reyes al recinto del coro, donde sin pertenecer al orden jerárquico eclesial, aunque las Partidas recuerdan que “Vicarios de Dios son los reyes”⁵⁰, al menos encarnaban el patronazgo de las catedrales, llegando a tomar posesión formal, en algunos casos, de una canongía con todas sus prerrogativas, como nos consta que sucedió en Burgos y León. En esta última catedral, el rey tomaba posesión de su prebenda, ocupando la primera silla del coro leonés, en el costado del Evangelio, estalo que permanecía vacío cuando no estaba el monarca, en una respetuosa suerte de ausente presencia. Hoy nada nos indica cuál era la silla del rey, sin embargo, todo el mundo sabía bien cuál era su sitio, justamente porque nadie podía sentarse allí ¿Cabe mayor señal?

Hay un curioso documento en el archivo catedralicio leonés, dado a conocer por María Dolores Teijeira, que pone de manifiesto la carencia de un distintivo que indicara cuáles eran las sillas del rey y del obispo, lo cual, por otra parte, indica que se trata de dos elementos que, extraños al coro, no forman parte de él como miembros natos. El documento en cuestión, que da-

50 *Partida Primera*, Título I, Ley V: “Qué cosa es rey et cómo es puesto en lugar de Dios”.

ta de 1603, no tiene desperdicio, pues se pone de manifiesto el inconveniente que había de no estar las sillas real y episcopal con más adorno que las demás del coro, habiéndolo comunicado con los dichos deán y cabildo, 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 sienta alguno en ellas"⁵¹.

Las irreparables destrucciones de nuestros coros que, por vía pacífica, se han producido en lo que va de siglo desde que el obispo Martínez Vigil quitó, en 1901, el primero en la catedral de Oviedo⁵², impiden establecer hoy un cuadro completo de los diferentes tipos de organización coral, pero hay uno que deseo poner de relieve y que denomino coro real, por tener o haber tenido allí escaños propios y exclusivos los monarcas. Uno de ellos es el destruido coro gótico de la catedral de Orense, derribado por su obispo Sanclemente que lo sustituyó por otro renacentista, también gratuitamente eliminado en 1939, dentro de los proyectos de Antonio Palacios para la catedral⁵³, y que sólo podemos atisbar por las antiguas fotografías de los conocidos

51 Teijeira Pablos, M.D.: *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993, p. 101, doc.68.

52 Vid. el sobrecogedor capítulo que bajo el epígrafe "Iconoclastia disimulada" incluyen Dorothy y Henry Kraus en su libro *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 31-38. La misma autora añade otras noticias en su artículo "La sillería gótica de León: hipótesis sobre su disposición original", en *Anales de la Historia del Arte*, núm. 4 (Homenaje al Prof. Dr. D. José Manuel de Azcárate), Ed. Complutense, Madrid, 1944, pp. 513-521.

53 Palacios, A.: Memoria de la Construcción de la escalinata principal de la catedral, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Orense*, 1928, núm. 182, p. 218: "Cuando hayan sido retirados de la nave central, el coro, el trascoro, los órganos y los muros laterales que la cierran, los ojos orientados por la luz que entrará policromada a través de las vidrieras artísticas que hoy no tiene y que mañana llenarán el vano del cegado rosetón, contemplarán las altas bóvedas, someramente nervadas en arco diagonal, viendo cómo las laterales, rotas por el transepto, se ocultan a lo lejos en la huida curva de la girola, y después de detenerse un momento, complaciéndose en la técnica singular de las famosas rejas cinceladas por Juan Bautista Celma, alumbradas por la claridad que a raudales baja de la elegante linterna del crucero, irán a perderse embelesados entre las riquísimas labores góticas de la capilla ma-

Apuntes del arcediano Sánchez Arteaga⁵⁴. Con atinado acierto, en la excelente monografía sobre la construcción de la catedral de Orense del profesor Pita Andrade, se lee en sus líneas finales esta contenida censura hacia aquel atentado contra la historia, el arte y la liturgia de la catedral gallega: “Un vacío importante habrá, sin embargo, de advertirse: el del coro que ocupaba la nave central... Sin terciar en la polémica que tuvo lugar a lo largo de estos últimos años, hemos de reconocer que la catedral no ha ganado mucho con el cambio”⁵⁵. Por el contrario, añadimos nosotros, ha perdido irreparablemente mucho de lo que componía el formidable conjunto histórico, artístico y litúrgico tendido entre el presbiterio y el coro⁵⁶, haciendo ininteligibles hoy algunos de los más brillantes pasajes de la hermosa novela de Luis Blanco Amor, *El niño y la catedral* (Buenos Aires, 1948), que transcurre en *Auria*.

Interesa insistir aquí en la catedral de Orense porque ha llegado hasta nosotros una descripción del primer coro gótico, he-

yor...”. Como puede verse, se trata de una visionaria descripción que a la vez que mutila la verdad de la catedral inventa una imagen inexistente, en busca de una pureza original mal entendida.

54 Sánchez Arteaga, M.: *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, con anotaciones de Cándido Cid Rodríguez, Orense, Imp. y pap. de “La Región”, 1916.

55 Pita Andrade, J.M.: *La construcción de la catedral de Orense*, Santiago de Compostela, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954, p.171.

56 Convendría recordar que el conjunto del coro que tanto molestaba al eminente arquitecto Antonio Palacios, era obra finísima de Juan de Angés (Angers), el Mozo, formado en el círculo de Juní, y de Diego de Solís, supervisados por Estebán Jordán, cuya sillería se encuentra hoy desmembrada, habiendo perdido el carácter secuencial de su iconografía, y repartida entre el presbiterio y la capilla del Santo Cristo (Vid. Ferro Couso, J. y Lorenzo Fernández, J.: La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense, *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*, t. I, 1943). Nada conozco del destino del trascoro ni de los órganos del siglo XVIII construidos por Fray Simón Montanés. Este desmantelamiento afectó también a la reja del coro que se colocó en el cruceo frente a la de la capilla mayor, igualmente removida, ambas en una posición tan anómala como absurda y contraria a la organización racional del espacio en la catedral. Un resumen de estas vicisitudes puede encontrarse en el trabajo de Eva Rodríguez Romero: “El coro de la catedral de Orense: un análisis espacial”, en *Boletín Auriense*, t. XXV, 1995, pp. 199-236.

cha en el siglo XVI por el canónigo Juan Pérez de Novoa, en la que se hace mención de los sitios de honor de este modo: "Las sillas de los canónigos no tenían espaldares más de hasta los hombros, estando asentados, y hasta la cintura estando en pie, y de la misma manera la de los racioneros; y había sólo dos puertas, la principal y una trasera, que estaba donde agora está la silla del Obispo; y al entrar del coro, la primera silla alta del lado del deán era una silla con chapitel alto y en las espaldas o espaldar estaba pintado un rey con corona real y cetro dorado en la mano, y nadie se sentaba en ella; y al lado de la epístola, enfrente de la silla del rey, estaba otra silla alta con chapitel alto y en el espaldar estaba pintado un obispo con su mitra, y esta era la silla propia de los obispos"⁵⁷.

El énfasis puesto por el remate arquitectónico del chapitel sobre estas dos sillas, indican su mayor dignidad, y es análogo al que todavía podemos ver en la catedral de Zamora, donde dos excelentes agujas cubren los dos primeros sitios, junto a la reja. Desconozco a quien estaban reservadas, ya que el obispo situó en el centro su propia silla tocada con una aguja aún más afilada y alta, pero el hecho de contar aquellos dos primeros asientos con un tratamiento análogo al del obispo, el contar con un escabel propio para darle mayor altura sobre el resto de la sillería y la importancia de los relieves de sus respaldos, representando a Salomón -lado de la Epístola- y a David -lado del Evangelio-, los mismos reyes que flanquean el eje de la fachada de la iglesia de El Escorial según una vieja costumbre medieval, hacen pensar en un especial privilegio. Así lo estimaba don Manuel Gómez Moreno que no dudó en afirmar que se trataba de sillas "destinadas a los reyes"⁵⁸.

Esta disposición jerárquica y triangular sobre el plano, de la silla episcopal presidiendo el coro desde el fondo y los sitios reales encabezando cada una de las dos bandas del mismo, perfila una organización que me atrevería a llamar me-

57 Recogido por Yzquierdo, R., González, M y Hervella, J.: *La catedral de Orense*, León, Edilesa, 1993, p. 97.

58 Gómez Moreno, M.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 114. No obstante, Guadalupe Ramos de Castro, en su libro *La catedral de Zamora* (Zamora, 1982) afirma que son los sitios del Deán y del Chantre (p. 397).

dieval, frente a la que surge después de Trento, en la que el prelado desde su silla eclipsa cualquier otro poder en su entorno, no volviéndose a hacer más sillas reales según se puede ver tanto en los proyectos postridentinos, como el presentado por Pedro de Palacios para la catedral de Valencia en 1590⁵⁹, como en los coros que se ejecutan a partir de aquellos años como el de Burgo de Osma, Lugo, Málaga o los citados anteriormente, en los que todo se ordena en función de la silla prelacial.

Dicho esquema y la presencia de los monarcas permite establecer un tipo, muy definido en la Corona de Castilla, que llamaré *coro real*, dentro del cual sobresalen dos brillantes ejemplos: el coro de la catedral de Segovia y el de Plasencia. El de Segovia, que actualmente todavía podemos ver en su hermosa catedral a pesar de intolerantes barruntos para su desmantelamiento, es de mediados del siglo XV y procede de la derribada catedral vieja románica, donde también ocupaba los primeros tramos de la nave mayor inmediatos al crucero. La obra se asentó en 1558 en su actual ubicación, incorporando algunos sitios nuevos pero conservando la silla episcopal del prelado Arias Dávila en el centro del coro, así como su antigua cabecera real con los asientos para Doña Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, en el lado de la Epístola, y para el rey, enfrente, en el lado del Evangelio. Los escudos policromados con las armas de Portugal y Castilla, respectivamente, dentro de una finísima tracería gótica de gran fantasía y belleza, no dejan lugar a la menor duda sobre sus destinatarios. Por el contrario, resulta más complicado entender el diferente tratamiento de la segunda silla junto a la del rey, así como la inclusión decorativa en el tercer estalo de las mismas granadas que son el emblema de Enrique IV (“Agridulce es el reinar”), lo cual pudiera inducir a pensar en otros huéspedes igualmente legos.

El segundo caso, inmediatamente posterior al de Segovia es el del coro de la catedral de Plasencia, también concebido para la antigua catedral pero colocada en la nueva. Allí, Rodrigo Alemán se obligó en 1497 a “fazer dos sillas que se han de asentar

59 Gavara Prior, J.J.: *La Seu de la Ciutat. Catálogo planos, trazas y dibujos de la catedral de Valencia*, Valencia, 1997, pp. 140-146.

en los cabos de los coros" para los Reyes Católicos". Así puede verse hoy en las extraordinarias sillas en cuyos respaldos de taracea aparecen representados los reyes Isabel y Fernando, mientras que en el centro es la silla del prelado la que destaca sobre las demás. No deja de ser curioso, en orden a la dignidad del asiento, que así como en todos los respaldos aparecen las figuras en pie, la de San Pedro en su cátedra, reafirmando la jerarquía del sitial del obispo, y las de los monarcas, las tres, permanecen sentadas.

Después de constatar este hecho, el de los siales reales compartiendo con el obispo el coro de la catedral⁶¹, situación que no conozco en otros coros europeos, surgen un sinnúmero de preguntas, algunas de las cuales sólo tienen respuesta desde el lugar y tiempo en que todo esto se produce, en definitiva, desde la historia. En primer término, y con carácter general, veo en esta presencia real un indudable reflejo del patronazgo que los monarcas españoles reclaman a Roma a efectos de la provisión de las sedes vacantes, disputando este privilegio a los propios cabildos. Sabemos que esta actitud se agudizó bajo Enrique IV, quien dio un significativo paso arrebatando al cabildo de Segovia la elección de su obispo y proponiendo (1461) a la Santa Sede el nombre de don Juan Arias Dávila. Este insigne y culto prelado segoviano era, por otra parte, hijo de don Diego Arias Dávila, contador mayor de Enrique IV, con lo cual queda de manifiesto el personal interés que el monarca tenía en la elección⁶². Una vez en el coro, el obispo presidía las funciones, sí, pero ante la mirada del rey que allí le había puesto. Es entonces cuando el obispo Arias Dávila manda hacer a su costa la que pudiéramos llamar ampliación del coro, colocando su si-

60 Mogollón, P. y Pizarro, F.J.: *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 36-38, 53-54, 67 y 92-93.

61 En el ámbito conventual, los Reyes Católicos disfrutaron de sillas propias en el coro alto del convento dominico de Santo Tomás de Avila, donde todavía pueden verse los hermosos respaldos con los escudos reales, sentándose el rey en el lado norte y la reina en costado sur. Sus estancias en el palacio conventual se comunicaban con la entrada al coro a través del corredor del claustro del Silencio. Dichas entradas al coro separan las sillas reales del resto de las sillas conventuales.

62 Azcona, T. de: Juan Arias Dávila, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, suplemento I, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1987, pp. 64-67.

lla en el centro y atajando seguramente el antiguo ingreso procesional, a la vez que encargaba los sitios reales, con sus afilados doseles, en acto de reconocimiento.

Sin duda era ésta una nueva condición que conocen los coros como reflejo de una concreta situación político-religiosa, sin excluir la personal inclinación de los monarcas a participar en el ceremonial religioso de la catedral, donde a falta de un lugar propio, se sumaban al ámbito reservado del coro, pero con sitio propio. Esto es especialmente destacable en la figura de Enrique IV, en quien todos los cronistas destacan su afición a la música y su devoto carácter. Así, Enríquez del Castillo, que fue su capellán, consejero y autor de la conocida *Crónica del Rey Don Enrique IV*, señalaba que “todo canto triste le daba deleite, preciándose de tener cantores y con ellos cantaba muchas veces; en los divinales oficios mucho se deleitaba...”. Es decir, no cabe duda de que participaba en el canto de las Horas en la catedral, como lo confirma Diego Colmenares en su *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia* (1637), al recordar que Enrique IV “Pasábase muchas veces a la iglesia mayor, muy cercana entonces al Alcázar, y asistía a los Oficios Divinos con silla particular en el coro, sabiendo ya los canónigos que no habían de hacer más movimiento, ni reverencia a su entrada que inclinar la cabeza y proseguir el Oficio”⁶³.

No debe pasar desapercibido otro aspecto muy interesante, a mi juicio, cual es el de la presencia de la reina en el coro, pues en su doble condición de laica y mujer contravenía todas las normas acerca de quiénes podían entrar o no en el coro. Nada he encontrado sobre este aspecto en la documentación de la época ni en autor alguno después. Sólo el silencio y alguna breve y tardía anécdota, como aquella referida a Isabel II quien, estando en la catedral de Burgos en 1861, preguntó “cuál era la silla del coro mayor en que se había sentado su difunto y augusto Padre el Sr. D. Fernando séptimo en el año 1828 y al señalarse que había sido la del Sr. Deán subió S.M. la Reina las gradas del Coro y se sentó en la referida silla del Deán; por lo que el Sr. Arzobispo presente en el acto expresó a S.M. en nom-

63 Debo el agradecido conocimiento de estos datos a mi buen amigo, el profesor e historiador de Segovia, José Antonio Ruiz Hernando.

bre del Cabildo la satisfacción y la honra que les cabía en contar con su Reina en el número de los individuos de la Corporación⁶⁴.

De este hecho se deducen dos cosas, la primera que en algunas catedrales el rey, al no tener silla propia en el coro, ocupaba la silla más importante después de la episcopal, siendo ésta la que correspondía al deán, y la segunda que la reina efectivamente entraba en el coro, si bien nada se dice de que asistiera a ceremonia religiosa alguna, lo cual es un matiz importante que explicaría aquella condescendencia.

Todas las indicaciones que sobre el coro y la mujer hace la tradición de la Iglesia inciden en la prohibición de entrar en él, pues "si hominibus diversae professionis insimul convenire prohibetur..., quanto magis mulieribus prohibendum est, quarum societas ad libidinem accendit"⁶⁵. Argumentos como éste, carentes de fundamento racional, entran dentro de la discriminación que la Iglesia católica establece entre el hombre y la mujer, pero aquella nunca se mostró tan inflexible respecto al coro como en el Concilio de Trento, del que se hizo eco de modo muy específico el provincial celebrado en Toledo en 1565-1566, cuya tercera sesión dedicada a la reforma recoge en sus decretos lo siguiente: "Las mujeres, de cualquier estado y condición que sean, jamás ni por ningún motivo, mientras la celebración de los oficios divinos o predicación de la palabra de Dios, ni por último, en las horas en que los clérigos deben estar presentes en el coro, serán admitidas en él, ni en ningún sitio secreto del mismo, aunque sea más alto. Y las que contraviniere a este mandato queden ipso iure excomulgadas; y los que se lo permitieren, además de la excomunión, en que también incurrirán ipso facto, y de la multa que les aplicará el ordinario, queden también ipso facto suspensos del oficio y beneficio por seis meses"⁶⁶.

64 Este interesante testimonio, tomado de las actas capitulares, lo publicó Angel Gozalo en el libro *El cabildo de la catedral de Burgos en el siglo XIX (1808-1902)*, Baena, 1993, p. 33.

65 Miguel Antonio Francés recoge varios textos que resumen la doctrina de la Iglesia a este respecto, en su *Tractatus de Ecclesiis cathedralibus*, (Venecia, 1698), fols. 54 y 192.

66 Tejada y Ramiro, *Colección de canones...*, t. V, pp. 252-253.

Sea como fuere, es indudable que en una anterior etapa, más equilibrada y abierta, al menos doña Juana de Portugal y doña Isabel la Católica, se sentaron en sus respectivos sitios de los coros de Segovia y Plasencia, no extrañando que esta costumbre se continuara años más tarde, pues de lo contrario no tendría sentido que al montar el viejo coro en la nueva catedral de Segovia se siguiera conservando allí un antiguo sitio femenino, aunque ciertamente real y por lo tanto privilegiado, si bien estoy convencido de que muy pronto todo esto terminaría con el espíritu de Trento. Como reflexión última a esta prohibición femenina, no deja de ser paradójico que algunas reinas fueran enterradas en ámbitos que, en vida, les estuvieron vedados tanto en el presbiterio como en el coro, siendo el ejemplo más notable y hermoso el sepulcro de Leonor de Castilla junto a su esposo Carlos III el Noble, en el coro de la catedral de Pamplona. Trasladado y mutilado el coro pamplonés en 1946⁶⁷, hoy permanece el sepulcro real aislado en la nave central, como agraviado recuerdo para quienes ayer y hoy⁶⁸ no han querido conservar de modo decoroso aquel que fue, al mismo tiempo, excepcional conjunto capitular y regio.

67 Este hermoso coro renacentista que nada ni a nadie estorbaba se fragmentó, acomodando una parte en el presbiterio -que jamás tuvo sillería- y llevando las que sobraban al Museo de Navarra: "Hoy se conservan doce sillas altas, seis a cada lado del presbiterio en la capilla del Museo de Navarra, y ocho sillas bajas así como algunos remates del coronamiento y fragmentos varios en el coro del citado templo. En la sede de la Nunciatura de Madrid se custodia una silla que, procedente de la catedral pamplonesa, fue obsequiada por el obispo Enrique Delgado Gómez..." (Echevarría Gómez, P.: "El primer Renacimiento", en *La catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, 1994, p. 9). En 1946 la parte que se llevó al presbiterio se ajustó a su perímetro poligonal, pero después de las obras de 1992-1994, se le ha dado un desarrollo semicircular que no permite ver la originalísima cabecera de la catedral de Pamplona, lo cual ha forzado a la sillería a nuevos ajustes en detrimento de una obra que no debiera haberse movido nunca, respetando los legítimos derechos de aquellos monarcas navarros que eligieron el coro para descansar hasta el día del Juicio. Esto también es historia, esto es también un derecho espiritual sin caducidad.

68 La catedral de Pamplona, que conoció una inteligente restauración en 1992-1994, vio en peligro la presencia del sepulcro de los reyes de Navarra en el lugar de honor que le corresponde, por decisión personal del obispo Cirarda que así lo declaró a la prensa. Vid. P. Navascués Palacio: "La catedral de Pamplona ante un nuevo peligro", *Diario de Navarra* (16-1-1994, p. 35).

La disciplina de tiempo se propuso, en efecto, restringir la entrada de los laicos en los coros, que “pueden llamarse mejor reuniones de legos que de clérigos”, según refiere el citado concilio provincial toledano de 1565-1566, pero al mismo tiempo y tras una evidente presión de la nobleza, permitió selectivamente entrar a ésta en el coro: “Los legos ilustres, o los consejeros del rey católico, o los caballeros de las órdenes militares, podrán entrar en el coro, si en él quieren asistir a los oficios divinos, con tal que el obispo les señale los primeros asientos después del cancel, no colocándose nunca entre los clérigos. Y si alguno, por más ilustre que sea por su prosapia y título, asistiere dentro del coro a los oficios divinos, contraviniendo a este decreto, quede ipso jure excomulgado; y si aún se obstinare en seguir ocupando el mismo sitio, cesen inmediatamente los oficios divinos”⁶⁹.

Sin embargo, el tiempo fue haciendo algo más flexible la entrada al coro para sentarse, teniendo en cuenta además que a los laicos les estaba prohibido tener asientos en el recinto de la iglesia. De este modo, por ejemplo, la *Consueta* de la catedral de Granada dice en su primer capítulo: “En el Choro mientras se dice el Oficio, ningún Seglar ha de estar, so pena de excomuni6n, si no fuere Se6or de T6tulo o hijo de hombre de T6tulo, o si no fuere comendador de alguna de las hordenes [sic] Militares, o si no fuere Oidor del Consejo, o Chanciller6as, y el Corregidor de esta Cibdad”⁷⁰. En ciertos casos algunos t6tulos fueron verdaderos can6nigos seglares como el marqu6s de Astorga que, en la catedral de Le6n, ocupaba la primera silla del coro del de6n, precediendo incluso a las dignidades, seg6n Villacorta⁷¹.

69 “Que los legos, hombres, o mujeres, no puedan entrar en el coro durante los divinos oficios a excepci6n de los que se expresar6n”, Concilio provincial de Toledo, 1565-1566, Decreto XV, reproducido por Tejada y Ramiro, *Colecci6n de canones...*, t. V, p. 252.

70 *Consueta de ceremonias y gobierno, de la Santa Iglesia Catedral Apost6lica y Metropolitana de la Ciudad de Granada*, Granada, Imp. de D. Nicol6s Moreno, 1819, p. 4.

71 Villacorta Rodr6guez, T.: *El cabildo catedral de Le6n. Estudio hist6rico-jur6dico, siglo XII-XIX*, Le6n, 1974, pp. 133-136. ¿Es el coro del de6n el mismo que el del rey, de tal manera que el marqu6s de Astorga se sentaba entre el rey y el de6n, como primera dignidad? Al menos, en los dem6s actos capitulares “su lugar est6 a continuaci6n del rey”, como recoge Villacorta (ob. cit. p. 135).

Condición muy distinta era la de los miembros del cabildo municipal, a los que corporativamente se conoce como la Ciudad, quienes tuvieron un lugar reservado con derecho a asiento, primero fuera del coro en los llamados bancos de la Ciudad, y luego dentro. Su presencia en la catedral con motivo de las festividades más importantes estaba reglada por un ceremonial acordado por los dos cabildos, perpetuando viejos usos tanto de la catedral como de la Ciudad⁷². No en todas las catedrales resulta igual su disposición pero tomemos como ejemplo la presencia de la Ciudad en la de León, donde después de entrar “por la nave mayor y puerta principal del Coro”, se colocaba en los bancos que “puestos en dos filas, sin cerrar, que empiezan desde las gradas de el Altar mayor hasta donde acaba el Coro”, encabezando una de las filas el corregidor y la otra, enfrente, el caballero más antiguo, en una réplica civil de la preeminencia eclesiástica.

Esta situación fue muy común y aún la hemos visto viva en muchas iglesias parroquiales, hasta no hace mucho. Sin embargo, la Ciudad quiso también incorporarse al ámbito del coro, ocupando con sus bancos un espacio cada vez más reducido por la presencia de tantas personas originalmente ajenas al recinto corral. Ello movió a incorporar a estos huéspedes a la propia sillería, pero con las diferencias lógicas, pues estos sitiales no precisaban de atril ni tenían los elementos que caracterizan las sillas de coro propiamente dichas. Al mismo tiempo, debían estar separadas claramente de las de los prebendados, formando así lo que desde muy antiguo los italianos llamaron el *coro senatorio*, situado en la parte delantera del coro, la más próxima al altar, según la ubicación habitual entre nosotros. Conservamos un ejemplo extraordinario de este tipo de coro en la catedral de Jaén, con los llamados en el contrato “asientos de los caballeros”, obra de entre 1519 y 1527, que procede de la antigua catedral gótica⁷³, donde se pueden apreciar todas estas circunstancias de un modo pa-

72 Sirva de ejemplo la interesantísima obra de Cabeza de Vaca, F.: *Resumen de las políticas ceremonias, con que se gobierna la Noble, Leal, y Antigua ciudad de León, cabeza de su Reino*, Valladolid, Imp. de Valdivielso, 1693 (Hay edición facsímil de la ed. Nebrija, León, 1978).

73 Gómez Moreno, M.: “La sillería de coro de la catedral de Jaén”, en *Arte Español*, 1941, t. XIII, tercer trimestre, pp. 3-6.

radigmático, en aquellos sitios de tenue relieve que habían de una jerarquía distinta, pese a su adelantada apariencia.

Frente a esta neta separación entre prebendados y caballeros, conocemos otras situaciones verdaderamente curiosas y circunstanciales, como la ordenación del coro de la catedral de León con motivo de la predicación de la Bula de la Cruzada, ya en el siglo XVIII, de modo que “a los señores justicia y regimiento se les dé asiento interpolados con los señores capitulares en la forma siguiente. En el coro del rey, donde preside el señor deán, y no asistiendo el señor magestad [¿dignidad?] antiguo, el señor que haze vezes de justicia ya el caballero primizerio de la ciudad se sienta inmediatamente y pos esse coro después de una capa de coro, interpolados los demás señores rexidores que corresponden a aquella vanda. Y por el coro del señor obispo después de dos capas de coro un caballero rexidor y sentándose después una capa de coro los demás caballeros rexidores de esta vanda interpolados y todos los demás dependientes de la ciudad después del señor capitular más moderno y del pertiguero”⁷⁴.

Durante el siglo XIX aún se subió al coro la nueva aristocracia del dinero, conociendo situaciones tan representativas como las de Tomás Heredia Livermoore y Carlos Larios Martínez, altos representantes de la burguesía malagueña y bienhechores de su la catedral, que ocupaban la silla cuarta del coro del Arcipreste y la quinta del coro del Deán, respectivamente, según acuerdo capitular de enero de 1882⁷⁵.

A modo de conclusión, diremos que el coro, inicialmente concebido como asiento del clero para el oficio de la alabanza, fue incorporando al obispo, a los reyes, a la nobleza, a la Ciudad y a la burguesía decimonónica, todo en un histórico forcejeo por la dignidad del asiento en la catedral que refleja las terrenales posiciones de unos y otros en la sociedad. ¡Cómo cobran sentido aquí aquellas palabras de Cervantes cuando dice

74 Este documento lo dio a conocer M.D. Teijeira en su artículo “El traslado de la sillería coral de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental”, en *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte.*, 1994, núm. 16, Universidad de León, pp. 233-243, doc. 3.

75 Bolea y Sintas, M.: *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral D. Miguel Bolea*, Málaga, Imp. Arturo Gilabert, 1894, p. 325.

“Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el choro”! (Quijote,t. 2, cap. 47)

Forma y espacio en la catedral medieval

Los coros de la catedral románica estuvieron situados en el mismo lugar en que se hallaban los coros de las iglesias monásticas, benedictinas y cistercienses principalmente, pues el modelo arquitectónico que las empresas catedralicias de los siglos XI y XII pudieron seguir fueron, necesariamente, el de los templos de las grandes abadías y monasterios, tal y como se puede comprobar a lo largo de las rutas de peregrinación y de la amplia geografía de influencia cluniacense. De este modo, y simplificando ahora de un modo extremo, cabe sostener que las catedrales románicas, estas nuevas iglesias que se levantan en las ciudades episcopales, se basaron en los esquemas formales sólidamente estructurados y probados en el ámbito monástico, cuyo uso también se adaptó. Es decir, iglesias con presbiterio poco profundo para celebrar en el altar principal y amplio coro en la nave central para cantar el oficio divino. Si a esto se añade la inicial vida reglada de los canónigos de la catedral, anterior a la secularización de los cabildos, y la serie de obligaciones, de tradición igualmente monástica, como el rezo en comunidad de las horas canónicas en el coro, no es de extrañar que no sólo fuera adoptada la arquitectura del templo sino también el modo de utilizarlo.

Sin embargo, a diferencia del carácter privado del templo monástico, donde no había prácticamente lugar para los laicos, pues la nave mayor la ocupaban el coro de los padres y a continuación el de los hermanos o conversos, la catedral, que es la primera iglesia de la diócesis, donde está la cátedra del obispo y cuyo culto solemne sostiene un cuerpo capitular, debía de dar también acogida a los fieles. ¿Qué lugar quedaba para ellos? Sin duda el que ocupaban los conversos en las iglesias monásticas, el espacio del templo tras el coro. Por ello surgen en el mal llamado *trascoro* o en el *jubé*⁶ francés, las tribunas o púlpitos en al-

76 Erlande-Brandenburg, A.: *La cathédrale*, Librairie Fayard, 1989, pp. 302 y ss. La versión en castellano de esta obra, hecha por Ediciones Akal (1993),

to, para las lecturas, predicaciones y oraciones de las que se hacían partícipes a los fieles y, en bajo, dos altares para celebrar, altares con los que también contaban los muros de separación de coros de las ordenes monásticas citadas, adaptadas por otras órdenes como la de San Bruno.

Esta organización, a modo de tribuna y a veces porticada, que nosotros llamamos trascoro pero que en realidad hacía de antecoro, ya que una puerta en su centro para acceder a él de modo procesional lo configuraba como plano antecedente, como fachada, más que como plano posterior, es la que tuvo la catedral de Santiago, con su *leedoiro*⁷⁷, que la Historia Compostelana describe así, refiriéndose a las obras que, en 1112, hace Gelmírez en la catedral de Santiago: “construyó un coro suficientemente capaz, que hasta el día de hoy, por la gracia de Dios y de Santiago y por medio del esfuerzo del obispo, está decorado magníficamente con la grandeza de un óptimo clero. El mismo obispo, como sabio arquitecto, construyó en la esquina derecha del mismo coro un elevado púlpito, en el que los cantores y los subdiáconos cumplen el orden de su oficio. Y en el lado izquierdo otro, donde se leen

introduce una peligrosa confusión al traducir el término “jubé” por el de galería (p. 235 y ss.), después de recordar el propio texto que dicho término francés tiene su origen en la primera palabra de la litúrgica expresión latina *Jube Domine benedicere*. El hecho de que la voz “galería” se aplique a una parte muy específica y distinta del templo medieval, que nada tiene que ver con el jubé o trascoro/antecoro, puede inducir a error al lector no avisado.

77 En el mencionado trabajo de Otero e Izquierdo (*El Coro...*, p. 31) se recogen interesantísimas noticias de este “leedoiro” o lugar desde el que se hacen las lecturas de las lecciones, Epístola y Evangelio, y que en la documentación medieval, en latín, de la catedral compostelana, se menciona como “lectorio” y “legitorium”. En alemán se conoce bajo el nombre de “Lettner” y a éste dedica unas páginas Hans Sedlmayr en su *Die Entstehung der Katedrale* (Graz, 1988, pp. 288-290), reproduciendo el de la catedral de Estrasburgo (p. 34). Pese a que es frecuente hacer coincidir el “choir screen” o “pulpitum” inglés con el “jubé” porticado francés y con el “Lettner” alemán, entiendo que aquél tiene una mayor analogía con nuestro trascoro. Este elemento que algunos pudieran juzgar como medieval y propio de la Europa central, aparece igualmente en la Italia del Renacimiento, según nos lo demuestra Serlio quien, en su *Libro VII*, incluye dos hermosos modelos de “antecoros/trascoros” (pp. 85 y 87 de la ed. de Venecia, 1600), razonando su existencia para evitar “la tentatione del sesso femminile”.

las lecturas y los evangelios”⁷⁸. Lecturas que se hacen mirando hacia los fieles que ocupaban la nave entre el coro y los pies de la iglesia. Tal es el coro y su situación en la catedral románica, esto es, en la nave central y nunca en el presbiterio, donde jamás habrían entrado los setenta y dos canónigos instituidos por Gelmírez⁷⁹, en cuyo número sigue el prelado compostelano el de los discípulos de Cristo, según San Lucas⁸⁰, salvo que se redujera a un espacio mínimo el lugar de la celebración en torno al altar y, por tanto, de imposible viabilidad litúrgica. El coro de la catedral románica queda, pues, de este modo, perfectamente definido y descrito en la nave mayor.

— Pero en torno al 1200, en aquella Europa que Duby llamó de las catedrales, se produjeron cambios importantes en la arquitectura derivados de las posibilidades constructivas de la bóveda nervada. Surgieron así, en efecto, portentosos edificios que llamamos góticos y que tuvieron en la fábrica de la catedral la escuela universal de arquitectura. Pero la nueva catedral gótica traducía algo más que una novedad constructiva y un nuevo ideal estético. La catedral gótica, en su hechura, hacía ver la fuerza de los cabildos que, en el siglo XIII, conocen una verdadera edad de oro, pues su poder había llegado a ser grande tanto frente al obispo, al que ellos eligen, como ante el rey y la nobleza, ya que ellos mismos formaban parte de aquel estado en sus miembros más destacados, si es que además no eran sus cancilleres y capellanes. Por otra parte, habían recibido del rey privilegios, tierras y vasallos, con jurisdicción civil, convirtiendo al alto clero catedralicio en un verdadero poder colegiado.

— Es entonces, cuando los cabildos abandonan su vida en comunidad, salvo contadas excepciones, para secularizarse y vivir independientemente en casas individuales que habitualmente pertenecen a los bienes de la catedral. Sólo el servicio del coro y del altar, en el templo, y las reuniones del cabildo en la sala capitular, quedarán como recuerdos de la anterior vida reglada del clero catedralicio. Pronto cayeron en el olvido aquellas amplias naves que sirvieron de refectorio y dormitorio común en las in-

78 *Historia Compostelana*, ed. de E. Falque, Madrid, Akal, 1994, p. 189.

79 *Historia Compostelana...*, pp. 111-115.

80 Lucas, 10, 1.: “Después de esto, designó Jesús a otros setenta y dos y los envió de dos en dos, delante de sí...”

mediaciones del templo, como si de una organización monástica se tratase, siendo un testimonio inapreciable el que nos deja la *Historia Compostelana* acerca del arzobispo Gelmírez que, junto a la catedral de Santiago, había construido para sus canónigos “un refectorio admirable y adecuado”, además del dormitorio en la Canónica⁸¹, estando igualmente documentado un refectorio en la catedral románica de Segovia.

El proceso de secularización se advirtió pronto en el entorno de la catedral, donde los nombres de sus calles aún recuerdan que ayer fueron los lugares donde vivieron los canónigos y por donde callejearon en un constante ir y venir, varias veces al día, para cumplir con sus obligaciones en el coro. Estas calles y estas casas, con el palacio del prelado y el hospital, formaban el barrio de la catedral sobre el que emergía con fuerza el templo catedralicio⁸². Todavía podemos leer algunos nombres muy explícitos en antiguos callejeros, o ver los que se mantienen haciendo referencia a los capitulares. Así, en Segovia se conservan las viejas casas de los canónigos, las llamadas en la documentación “domibus canonicorum” que forman el barrio de las Canonjías⁸³. En León se conocía como calle de la Canónica, la que alineaba en el lado norte de la catedral las casas de los capitulares, mientras que en Oviedo recibe el nombre de Canónica. Otras veces tienen un nombre más general como el de Clérigos, en Lugo, o son las dignidades que allí vivieron las que prestan nombre a las calles, como la de los Deanes, en Córdoba, la del Capiscolato, en Palma de Mallorca, o la del Chantre, en Cuenca.

Todo ello refleja en la ciudad el abandono de la vida en común que, entre nosotros, tiene la sola e interesantísima excep-

81 *Historia Compostelana*, ed. de E. Falque, Madrid, Akal, 1994, p. 111, nota 208.

82 En este aspecto son de gran interés los estudios sobre algunas ciudades episcopales del sur de Francia, realizados por Yves Esquieu: *Autour de nos cathédrales*, París, CNRS, 1992. Muy útil resulta igualmente la visión más general dada por el mismo autor en su *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, París, Desclée De Brower, Rempart, 1994. Para el caso español puede verse Ruiz Hernando J.A.: “La catedral en la ciudad medieval”, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Actas del I Congreso (Ávila, 1987), Salamanca, ed. de la Universidad, 1990, pp. 81-114.

83 Ruiz Hernando, J.A.: *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Madrid, 1982, t. I, pp. 30-33.

ción del cabildo de Pamplona, al que el Concordato de 1851 le obligó a secularizarse⁸⁴. Desde esta perspectiva se entiende bien el conjunto catedralicio pamplonés que conservó en su distribución arquitectónica la organización de estirpe monacal, con refectorio, cocina, dormitorio, etc. de grandes dimensiones, en torno al claustro que actuaba de distribuidor.

Aquellas circunstancias de poder y autonomía de los cabildos se tradujeron inmediatamente en la iglesia catedral, donde también abandonaron la forma *monástica* de su arquitectura para organizarla de un modo distinto. Los canónigos crearon para sí un nuevo espacio en donde colocar la sillería del coro, esto es, en la cabecera del templo, inmediato al altar aunque separado de él por una reja. En este sentido las catedrales de Reims y de León, por ejemplo, no son góticas sólo por el modo de resolver sus bóvedas y apoyos sino por la distinta organización de la cabecera, al dotarla de un *coro arquitectónico*⁸⁵. Así entendida, la catedral gótica ofrece una variante original y sin antecedentes en la historia de la configuración del espacio religioso del templo cristiano, pues al secular ámbito del presbiterio o capilla mayor⁸⁶ le antecede ahora un espacio para situar el clero de la catedral. Dicho espacio se define con clara autonomía e independencia de tal manera que da lugar a la que podríamos llamar iglesia capitular dentro del templo catedral.

Ello representaba un cambio sustancial respecto a la catedral románica, pues se pasaba de ordenar la secuencia “altar-fieles-coro”, a la de “altar-coro-fieles”, con todas sus ventajas e inconvenientes. Entre las primeras se encuentran las de mayor luminosidad, sobre todo en la primera mitad del día, y mayor recogimiento a efectos de frío, cuestiones ambas que fueron capitales en la vida interna de los coros catedralicios, tal y co-

84 Aunque Felipe II ya lo había intentado, la secularización del cabildo de Pamplona no fue realidad hasta 1860, en virtud de la Bula *Ineffabili* (15-V-1859), de Pío IX, por la que se abolieron para siempre todas las leyes, estatutos, reglamentos, prácticas y costumbres del cabildo regular.

85 Es el ámbito espacial que los franceses llaman *choeur*, los ingleses *choir* y los alemanes *Chor* que, habitualmente, por extensión se utiliza para referirse a la cabecera en general.

86 Para nombrar este espacio específico los franceses utilizan el término *sanctuaire*, análogo al *sanctuary/presbitery* de los ingleses.

mo se consigna en la documentación manejada. Por otra parte, los coros en la cabecera permitían aislar ésta completamente, de modo que la girola y capillas quedaban dentro de un ámbito diferenciado y propio del cabildo. Todavía en Amiens o en León se ven las gradas que permiten acceder a la girola como espacio diferenciado del resto del templo, única huella de lo que en otro tiempo fueron cesuras que servían para articular los diferentes usos del espacio. El mejor ejemplo vivo que hoy conozco de esta clausura de la cabecera, englobando todo, coro, presbiterio, girola, capillas, así como el acceso a la sacristía, es el que ofrece la catedral de Lincoln, con sendas portadas de fábrica de piedra para entrar en la girola desde el crucero, tan góticas como el resto de su arquitectura. En uso están sus puertas de madera que se abren y cierran en determinadas horas. Si a esto se añade la puerta procesional de ingreso al coro que, igualmente se puede cerrar, comprobamos que la cabecera gótica llega de hecho a ser un organismo autónomo dentro del templo catedralicio.

Junto a aquellas y otras ventajas del modelo francés, se dieron otros serios inconvenientes de fuerte repercusión social, siendo el principal el que los fieles sólo oían las ceremonias pero no veían nada. Ante ello hubo presiones para evitar lo que pone de manifiesto Fernando de Espinosa, secretario del cabildo burgalés, cuando describe, en 1528, la incomodidad con que asisten los fieles a la celebración de la misa en la catedral de Burgos: "Así que, cuando alzaban en la Misa, los que estaban en la iglesia que querían ver a Dios, se ponían en fila en la nao real [nave mayor], uno en pos de otro, o a lo más, de dos en dos, para ver a Dios por la puerta del Coro..."⁸⁷. Esto es lo que movió

87 Martínez Burgos, M.: *En torno a la catedral. I.- El coro y sus andanzas*, Burgos, 1953. El autor transcribe otros pasajes (p. 16) de esta declaración de Espinosa en los que deja ver la dificultad para seguir la misa, por ejemplo, por parte de las mujeres que no tenían acceso a la capilla mayor, donde entraban unos pocos legos dado el exiguo espacio de que se disponía: "Así que quedaban a cada lado [del altar] trece pies cuadrados, en que se ponían bancos, para que los legos que cabían oyesen misa; y en las naos colaterales [fuera de la capilla mayor] algunas mujeres que, por paso que habían de dejar para pasar los que iban y venían a las capillas de tras del Coro, eran pocas; porque de dos arcos que había abiertos para

al cabildo a trasladar el coro a la nave mayor, estableciendo de nuevo la posibilidad de dar entrada circunstancialmente a los fieles, una vez abiertas las rejas, para que se situaran entre el altar y el coro, tal y como se puede ver hoy. Es la misma respuesta que al mismo problema dio el cabildo de Reims, trasladando a la nave mayor la sillería coral desde su cabecera y permitiendo, como hizo el cabildo burgalés, incorporarse a los laicos entre el presbiterio y el coro⁸⁸. Desdichadamente, en nuestros días, en 1998, volvemos a oír las propuestas del desmantelamiento del coro de la catedral de Burgos, a iniciativa del propio cabildo y de acuerdo con determinados arquitectos y políticos. Sólo espero que se imponga el buen juicio para que no se produzca tal despropósito.

¿Cómo y cuándo se detecta en la arquitectura española esta novedad “gótica” del coro en la cabecera? Curiosamente en

ver la Capilla Mayor, del uno muy pocas podían ver el altar...” (ibidem). Esta segregación de las mujeres en el templo, que recogía una tradición muy anterior, se veía reafirmada después de Trento en algunos concilios provinciales como el de Toledo de 1582. En él se aprueba un decreto sobre “Que las mujeres ocupen en los templos sitio separado del de los hombres” que dice así: “Fue costumbre antigua de la iglesia que en los templos estuvieran los legos separados del coro de los clérigos y que también los hombres se hallaran, sentados o en pie, con división de las mujeres. Y queriendo este santo concilio restituir en parte aquella costumbre como santísima y conveniente a la dignidad de los misterios y decoro del lugar, manda que en las catedrales y colegiatas, mientras se celebren los oficios divinos no sólo se excluya a todas las mujeres del coro, sino también de la capilla mayor: y exhorta a los santísimos obispos a la observancia de la misma ley en las parroquias y demás iglesias, según les pareciere más conveniente” (Tejada y Ramiro, J.: *Colección de canones...*, t. V, p. 473).

88 La documentación conservada sobre la catedral de Reims no deja lugar a la menor duda, siendo especialmente explícito el grabado de Daudet (1722), con motivo de la coronación de Luis XV, que nos muestra la organización de la catedral con anterioridad a la Revolución de 1789. Su reproducción puede verse en varias obras, entre ellas en la de Kimpel, D. y Suckale, R.: *L'architecture gotique en France, 1130-1270*, París, Flammarion, 1990 (1ª ed. en alemán, Munich, 1985), p. 532. En la misma línea resulta del mayor interés la restitución gráfica del coro de Reims, hecha por Jean Claude Golvin y Florence Babled, que ilustra el libro de Patrick Demoy sobre *Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée*, París, CNRS, 1995, pp. 96-97.

dos templos de temprana madurez francesa, las catedrales de Ávila⁸⁹ y Cuenca⁹⁰ que, además, cubren por vez primera sus bóvedas con soluciones sexpartitas. Se trata, pues, de una solución formal, funcional y constructiva de gran coherencia, si bien se aplicaron en una situación coyuntural y transitiva, que hacen compleja su interpretación cabal. Hoy ambos coros se encuentran, después de su traslado, en la nave mayor, pero no hablamos de las sillerías sino del proyecto arquitectónico y ahí está el edificio como expresivo e incontestable testimonio.

En el siglo XIII todos recordamos las tantas veces citadas catedrales de Burgos y León, que repiten de modo ejemplar el prototipo de catedral gótica francesa, con coro en la cabecera, si bien entre una y otra sabemos que se levantó la no menos gótica de Toledo que no se concibió, desde un principio, con coro arquitectónico junto al presbiterio. Ello no fue debido al capricho del tracista ni a la casualidad, sino al firme propósito del cabildo de seguir teniendo el coro como en las antiguas iglesias románicas, y muy particularmente como en Santiago de Compostela -cuyo templo pesa mucho en la memoria de la arquitectura española-, dejando un espacio para los fieles entre el coro y el altar. Así debió de ser, además, después de la conquista de Toledo (1085) al articular los espacios litúrgicos cristianos en las viejas naves de la antigua mezquita mayor, operación que se hizo siendo arzobispo don Bernardo de Se-

89 Sobre estos y otros aspectos referentes a la catedral de Ávila he tenido la oportunidad de tener en mis manos el original de un excelente estudio, aún inédito, debido al mejor conocedor del edificio, el profesor José Luis Gutiérrez Robledo, cuya generosidad me ha permitido conocer este complejo e interesantísimo proceso de las distintas ubicaciones del coro abulense. Las muchas horas pasadas con él en el archivo catedralicio, ejemplarmente custodiado por el canónigo don Andrés Sánchez Sánchez hasta su reciente jubilación, me han proporcionado una información preciosa cuyo interés rebasa el ámbito abulense.

90 Para la primitiva ubicación del coro de la catedral de Cuenca es fundamental el manejo de los distintos trabajos de M^a Luz Rokiski Lázaro sobre la catedral recogidos de modo resumido en *su libro Arquitecturas de Cuenca* (Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, vol. I, pp. 37-101), pero muy especialmente su estudio en curso de publicación sobre *La rejería del siglo XVI en Cuenca* (Diputación de Cuenca, 1998), cuyo original tuvo la gentileza de facilitarme. Allí queda de manifiesto, a través de la situación de las rejas del coro y presbiterio, la primitiva ubicación y relación entre uno y otro.

ridac o Bernardo de Cluny, pues a la orden benedictina pertenecía este prelado francés. Él, que con otros clérigos franceses, introdujo en Castilla las reformas litúrgicas gregorianas, debió de situar el coro en el lugar que siempre vio en la arquitectura monástica, en el centro de la nave, pasando así a incorporarse a los usos y costumbres de la catedral que, una vez construida la fábrica gótica, organizó la liturgia de la misa y todo el movimiento procesional de la catedral en torno al coro exento.

El coro que hoy vemos en la catedral de Toledo se suele apreciar, principalmente, por la excepcional belleza de su etapa renacentista, condensada en el arte de los Berruguete, Bigarny y Villalpando, y esto nos hace olvidar el interés y trascendencia que previamente tiene en orden a su arquitectura y situación.

Efectivamente, conviene recordar que su amplitud y ubicación está fijada mucho antes, donde ya el extraordinario coro bajo, obra de Rodrigo Alemán se había iniciado en 1489. Pero no fue ésta la primera sillería con que contó el coro toledano, pues necesariamente hay que pensar en otra anterior que es la que guarneció la importante fábrica del cerramiento exterior, cuya arquitectura y escultura se hizo en la segunda mitad del siglo XIV, bajo la prelatura de don Pedro Tenorio (1377-1399)⁹¹. A mi juicio, aquel primer coro tuvo su entrada procesional por la actual capilla de la Virgen de la Estrella, en el trascoro, dejando patente las dos bandas del coro, una encabezada por el sitial del arzobispo, de ahí el nombre que tiene la mitad del lado de la Epístola, al que corresponde mayor dignidad, mientras que la frontal recibe el nombre de coro del Deán, por encabezar éste el lado norte o del Evangelio. Con motivo del nuevo coro alto y renacentista, se colocaría la silla arzobispal labrada por Berruguete en el centro, presidiendo ambos coros y cegando la puerta de acceso desde la nave que se convertiría en la mencionada capilla de la Estrella, pero siguió llevando el nombre de coro del arzobispo, la mitad meridional.

91 Franco Mata, A.: "El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo", *Toletum*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 1987, núm. 21, pp. 53-160.

A la solución exenta del coro toledano en el ámbito de la catedral gótica, cabría llamar "modo español", tan distinto del modelo francés, esto es, de Burgos y León, como del inglés, que por cuenta propia distribuyó la catedral de modo diferente, siendo las tres opciones análogas pero no iguales. Torres Balbás escribió una vez que después de reconocer todo lo que la *Dives Toletana* debe al arte gótico francés, inmediatamente "hay que decir lo mucho que de él lo separa, el fuerte acento nacional que hace tal vez de la de Toledo la más hispánica de las catedrales castellanas"⁹². A ese acento contribuye, sin duda alguna, el proyecto que reduce el tramo del presbiterio a su justa expresión para situar el coro en la nave, en lugar de seguir el camino emprendido por Burgos y seguido por León.

Los tracistas de la catedral de Toledo, que importaron de Francia las soluciones constructivas, no trajeron de allí, sin embargo, la forma y disposición de la catedral de Toledo. Esta es algo que se replanteó aquí de acuerdo con unas exigencias litúrgicas propias. A los mismos constructores les debió de sorprender aquella distribución que en nada se parecía a las que ellos estaban habituados en el vecino país. Se trataba de una forma original y sin antecedentes en la dilatada historia del proyecto de la catedral gótica pero con larga descendencia en nuestro suelo. En efecto, el modelo de Toledo, que no en vano era la catedral primada y juega un papel rector en muchas cuestiones de alcance litúrgico, tendría una influencia decisiva en las futuras catedrales góticas de España.

Así ocurrió, desde luego, en las catedrales góticas que, como Huesca o Valencia, se levantaron sobre anteriores mezquitas, colocando el coro a distancia del altar, sin incorporar cabeceras profundas, incluyendo aquí el caso singular de la catedral de Palma de Mallorca, de compleja interpretación pero que, en mi opinión, obedece a los mismos resortes⁹³. La

92 Torres Balbás, L.: *Arquitectura gótica*, vol. VII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1955, p. 69.

93 El coro de la catedral de Mallorca ha conocido muchas vicisitudes, pues además del primer coro que existiera en la mezquita-catedral, en el siglo XIII, sabemos que este pareció exiguo y se encargó otro de mayor porte

costumbre de haber utilizado inicialmente las naves de la antigua mezquita hasta que se construyera la fábrica cristiana, pero en dirección este-oeste, para situar el presbiterio y el coro, tal y como cabe comprobar en el proyecto románico para

en el que trabajó el escultor Arnau Campredon (1331-1339), colocándolo "en la nave central de la mezquita", según G. Llompart, I. Mateo y J. Palou en su estudio sobre el coro incluido en la monografía *La catedral de Mallorca* (Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, pp. 107-121). Una vez que avanzaron lo suficiente las obras de la catedral gótica, se trasladó este coro a la nave central del nuevo templo cristiano, donde en 1490 se perdió en parte al caer sobre él un arco de la nave central que "scaflá e destruí tot lo cor". Con lo que quedó salvable y la nueva obra que se ejecutó durante el primer tercio del siglo XVI, se rehízo el coro que podemos llamar renacentista, que siguió estando en la nave central. Hay aquí, a mi modesto entender, algunos errores de interpretación por parte de los mencionados y admirados autores respecto a la ubicación del coro en la catedral de Palma que, a mi juicio, deja lugar a pocas dudas: siempre estuvo en la nave central. Sobre la vinculación de la cátedra episcopal con el coro, creo, no tiene nada que ver, simplemente está situada en lo que genéricamente se llama coro del altar, coro alto o coro menor, según se ha dicho más arriba. Este a su vez, no se relaciona, a mi juicio, con el coro del canto de las Horas, no pudiéndose establecer -como ellos afirman- el canto alternado entre el presbiterio y el coro en el centro de la nave, pues el rezo o canto de las Horas se organiza en las dos mitades del mismo coro. Una de éstas debió llevar el nombre de "coro del obispo", como sucede en León y en otros coros catedralicios ya mencionados, de tal manera que cuando la documentación, por ejemplo, menciona pagos "per adobar les cadires del cor del bisbe", yo entiendo que se refiere a la banda sur del coro y nunca a un coro que estuviera en el presbiterio en torno a la cátedra gótica del prelado. La liturgia ha separado tajantemente en la historia el ámbito del altar y el del coro, no debiendo de confundirse lo que son la cátedra y las *subsellia* o *sedila*, en torno al altar, de lo que es el coro de las Horas. Por todo esto la operación iniciada por el obispo Campins (1904) y ejecutada por Gaudí y Jujol, no fue mas que un disparate sin cuento que no sólo cambió de sitio el coro, alterando el orden de sus sillerías de modo que el programa iconográfico quedó roto, sino que alteró el sentido del espacio; cambió la relación y orden de sus dos mitades, de tal manera que lo que quedaba al norte ahora está al sur, y viceversa, con lo que desaparece el orden de preeminencia y antigüedad del lado de la epístola; trasladó los púlpitos para colocarlos como en una parroquia del siglo XIX; hizo de la excelente portada procesional al coro una extraña entrada a la capilla-sacristía de Vermells; eliminó las referencias espaciales que, sobre el eje de la vía sacra, articulaba la escenificación del Davallament, etc. Todo esto sin contar con la dispersión de fragmentos del coro repartidos entre el Museo de Mallorca, el Diocesano, el Municipi-

la Seo del Salvador de Zaragoza⁹⁴, en la desaparecida catedral gótica de Jaén⁹⁵, o como podemos ver en vivo en el coro gótico de la mezquita de Córdoba -aunque también en el coro renacentista/barroco-, hicieron de este uso una norma para la nueva arquitectura de la catedral, que culminó luego en la catedral de Sevilla, donde sus artífices y tracistas, venidos desde distintos rincones de Europa, realizaron sin embargo un cabal proyecto hispánico.

No es nuestra intención hacer un inventario recogiendo toda y cada una de las situaciones de las catedrales españolas, pero

pal de Valledemosa y colecciones particulares localizadas en Palma, ni referimos a la discutible y, a mi modo de entender, censurable actuación de Julol al pintarrajar al óleo los respaldos y relieves que son de un gusto pésimo, evidenciando un patológico narcisismo y gran desprecio hacia la obra de arte salida de otras manos. Lo notable de todo ello es que se hizo para restituir a la catedral "toda su belleza purísima y original", devolviendo el coro a su primitivo lugar (!), según expresa la carta pastoral que el obispo Campins publicó en el *Boletín oficial del Obispado de Mallorca* (16-VIII-1904, pp. 247-266), en la que, con una visión poco acertada y de un atrevimiento que sonroja, argumenta con igual soltura cuestiones litúrgicas y artísticas.

- 94 Las primeras catedrales románicas que se construyeron sobre mezquitas, como puedan ser las de Tudela, en Navarra, o la Seo de Zaragoza, obligadamente fijaron su coro en la nave central, por no tener desarrollo suficiente la tradicional cabecera románica. La restitución de la cabecera de la Seo del Salvador, en Zaragoza hecha por Araguas y Peropadre Muniesa, no deja lugar a dudas sobre que, obligadamente, el primer coro sólo pudo estar donde ahora se encuentra el actual renacentista, aunque fuera menor su extensión. Vid. Araguas, F. y Peropadre Muniesa, A.: "La Seo del Salvador, église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines a 1550", en *Bulletin Monumental*, 1989, t. 147-IV, pp. 281-291, fig. 7. Sobre la inagotable riqueza de este singular monumento aragonés, en su relación mezquita-catedral románica, vid. el estudio y bibliografía recogida por J.J. Bienes, B. Cabañero y J.A. Hernández en su artículo: "La catedral románica de El Salvador de Zaragoza a la luz de los nuevos datos aportados por su excavación arqueológica", en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 12, 1996-97, pp. 315-334.
- 95 El plano que levantó Juan de Aranda de la antigua iglesia mayor de Jaén, dada a conocer por Fernando Chueca Goitia en su monografía sobre la *Catedral de Valladolid* (1947) y estudiada con mayor detenimiento en su obra sobre *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971 (pp. 164-168), nos acerca mucho hacia la que debió ser ubicación habitual de los coros durante la utilización de las mezquitas como templos catedralicios.

esta consideración de la cabecera sin espacio para el coro, que tuvo serias repercusiones en el planteamiento de las naves de crucero, poco ortodoxas desde una óptica y tradición francesa, la encontramos también en otras zonas más próximas, geográfica y culturalmente, al mundo francés. Así, en el siglo XIV, las catedrales de Barcelona y Gerona, de similar concepción y que con razón se ponen en relación con la catedral de Narbona, carecen en sus respectivas cabeceras de la profundidad necesaria para situar un coro como, en cambio, permitiría Narbona. La arquitectura de una y otras, y la maestría de todas ellas, dejan ver el origen de sus artífices, sí, pero el programa de las catalanas es distinto al de la narbonense. Para Barcelona cabría argumentar la existencia de la cripta de Santa Eulalia bajo el presbiterio, de tal manera que su acceso desde el crucero de la catedral impediría colocar allí el coro. Sea como fuere, y este es mi punto de vista, el proyecto no contempló una cabecera con coro. Por otra parte el coro de Barcelona, exento y ocupando dos tramos de su nave central, resulta extraordinariamente ilustrativo para medir su contribución al mayor interés de la catedral, sin memmar un ápice sus posibilidades litúrgicas ni perturbar el goce estético, como han querido argumentar en contrario los partidarios de su eliminación⁹⁶. Al mismo tiempo resulta espectacularmente ejemplar en cuanto a ubicación y disposición, ya que, situado en la nave central, conserva la mayor parte de los elementos fijos que configuran un coro medieval, con su ingreso procesional por el antecoro/trascoro; las dos bandas del coro bien separadas; la situación de la silla episcopal aislada y preeminente en el lado de la Epístola; el púlpito en el del Evangelio, formando parte de la arquitectura del mismo coro, de tal modo que se pudiera oír el sermón tanto desde su interior, como desde el espacio que para los fieles queda entre el coro y el presbiterio, según lo tenía también la catedral de Palma de Mallorca, antes de su desdichado

96 El coro barcelonés ha sido objeto de varias propuestas de traslado, desde fines del siglo XVI, hasta prácticamente nuestros días. Vid. Juan Bassegoda i Nonell: *Els treballs i les bores a la catedral de Barcelona*, Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, 1995, pp. 89-90. El momento de mayor tensión en 1927-1929, lo resume Manuel Vega y March en su libro *Mientras se alza el edificio...*, Barcelona, Canosa, 1930, pp. 167-176.

desmantelamiento. Por último, la utilización del coro barcelonés para el Capítulo General de la Orden del Toisón de Oro, con asistencia de Carlos V (1519) y con presencia de gran parte de los reyes de Europa, indica la importancia de este ámbito dentro de la catedral que acogió, en 1519, a un peculiar cabildo real presidido por el emperador, como tres años antes lo había hecho la catedral de Santa Gúdula de Bruselas.

Entre las razones que explicarían este *modo español* se encuentran también las incontestables raíces monásticas de los cabildos haciendo que en catedrales como Pamplona, cuyo estilo arquitectónico es de indiscutible filiación francesa y gótica como bien estudió nuestro admirado don Leopoldo Torres Balbás⁹⁷, tuvieran más peso los usos propios a la hora de hacer el proyecto que el simple mimetismo de los modelos de moda. Así, la cabecera pamplonesa resulta apocopada, reducida su extensión a un único tramo para la liturgia del altar, no asemejándose en esto a ningún modelo gótico francés⁹⁸, pues el coro se pensó colocar desde el principio en la nave central de la nave pamplonesa, y no como hoy, sin sentido alguno, muestra en la cabecera.

A esta situación podemos añadir algún elocuente testimonio más, como es la defensa que el cabildo hizo de la situación del coro en la nave central en relación con el presbiterio, frente a las modificaciones litúrgicas que, en 1769, quiso hacer el obispo Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, que llegó a la diócesis de Pamplona con crecido afán reformista. Habiéndose negado el prelado a dar la bendición a los fieles desde su silla en el coro, tal y como se había hecho siempre, sino desde el presbiterio, el cabildo le expresa “el dolor y sentimiento de no poder condescender a su deseo”, después de “una larga sesión y conferencia en que nos hicimos cargo de la diferente situación que tienen los coros de las Santas Iglesias de España de las de Italia, que están incorporadas, con la capilla, a cuya vista se arregla el ceremonial de los Señores Obispos, y de la suspensión reparable

97 Torres Balbás, L.: “Filiación arquitectónica de la Catedral de Pamplona”, en *Príncipe de Viana*, (Pamplona), año VII, núm. XXIV, pp. 1-40.

98 Sólo la catedral de Bayona, al sur de Francia, tuvo una solución que parece más española que francesa, con el presbiterio abierto directamente al crucero, sin espacio para el coro.

que fácilmente podría ocasionar en el oficio de la misa el viaje de los Señores Obispos, desde el choro hasta el altar mayor para dar la dicha bendición en las Santas Iglesias de España, por la mucha distancia que hay en ellas entre el choro y el altar mayor, cuyo inconveniente falta en las de Italia, y que sin duda ha estribado y estriba en esto la práctica tan constante y uniformemente observada por los Ilustres Señores Obispos anteriores de esta Santa Iglesia de dar siempre desde su silla coral la bendición solemne del fin de la misa al pueblo...”, hallándose “corroborada esta dicha práctica con la declaración de la Sagrada Congregación de Ritos que en once de junio de mil seiscientos cinco obtuvieron las Santas Iglesias de España en favor de sus loables prácticas a resulta de la publicación del Ceremonial de los Obispos, aunque no conformasen con él, cuya declaración está en forma auténtica en el libro de Breves de las Santas Iglesias, título de varias materias desde el folio 21”⁹⁹.

Sobre aquella declaración de la Congregación de Ritos volveremos más adelante, pero ahora deseo señalar cómo el coro se concibe como una seña de identidad tanto de la iglesia catedral como del propio cabildo, siendo la referencia espiritual diaria que marca con el paso de las horas el punto sobre el que gira toda su actividad, incluso la extralitúrgica como la alimentación o el descanso. Desde el coro partía el cabildo en procesión al refectorio y al coro regresaba de las misma forma después, repitiéndose el mismo movimiento para acudir al dormitorio de comunidad y “levantándose con grande exemplo a Maytines, menospreciando los rigores del calor y frío”. Esta vivencia del coro donde en Pamplona, como en otros lugares, ocupaba “de ordinario ocho y diez horas en los ejercicios de comunidad y oficios divinos, asistiendo a las siete horas Canónicas por si mismos de día y de noche”, explican la reacción del cabildo ante cualquier modificación¹⁰⁰, de ahí que su desmantelamiento re-

99 Archivo de la catedral de Pamplona, Libro 5^o de Acuerdos, 1770-1781, fol. 1 y ss.

100 La vida regular del cabildo de Pamplona se encuentra descrita con gran exactitud en el *Estado y descripción de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona de Canónigos Religiosos y Reglares de la Orden de San Agustín. Pónese la Regla del gloriosísimo Sancto Patrono suyo y las ceremonias desta Iglesia. Modo de votos, vida, ejercicios: la asistencia, y servicio del Culto*

presente una herida grande hacia su historia e imagen, y no tanto por la calidad de sus relieves sino por el significado y funciones de su espacio, tendiendo a borrar de la memoria la milenaria institución capitular.

Cabe culminar este recorrido en el siglo XV con la catedral de Sevilla, donde de todos es conocido que se levanta sobre la antigua mezquita almohade, la cual se utilizó como catedral desde su consagración y dedicación a Santa María de la Sede, en 1252. Así, durante un siglo y medio la catedral de Sevilla organizó su vida litúrgica y capitular en aquel espacio de islámico perfil hasta que, en 1401, y estando vacante la sede por fallecimiento del arzobispo Gonzalo de Mena, el cabildo decidió, en 1401, levantar la nueva catedral, "tal e tan buena que no haya otra su igual", como recogen las actas capitulares. Obsérvese que es el cabildo y no el arzobispo quien da este importante paso, si bien las obras no se iniciarían hasta la prelatura de don Alonso de Egea (1403-1408).

La nueva iglesia, a todos nos consta, es espectacular y grandiosa, pero esta magnificencia deriva de la propia grandeza de la institución capitular en los días mismos en que se configuró en el siglo XIII, cuando la catedral era, arquitectónicamente hablando, una mezquita y ocupaba la sede el arzobispo Raimundo de Losana o don Remondo, de la Orden de Predicadores (1259-1286). Este prelado llegaba a la diócesis hispalense desde la de Segovia, cuya catedral románica se había consagrado en 1228, con su coro, a no dudarlo, en el centro de la nave. A juzgar por lo que sabemos de don Raimundo debió ser un hombre

Divino de Dios, de su soberana Madre Reyna del Cielo, y Patrona milagrosa desta su insigne y Religiosa Iglesia, Pamplona, Iuan de Oteyza, Impresor del Reyno de Navarra, 1626. El ejemplar consultado en el Archivo de la catedral de Pamplona, me lo indicó amablemente el gran historiador y archivero de la misma, don José María Goñi Gaztambide, y perteneció al canónigo y prior José de Azpategui. Esta obra, incluye un interesante memorial sobre el estado de la catedral, leído en las Cortes Generales del reino de Navarra celebradas en Pamplona, en 1617, en el que el cabildo hace una defensa de su situación regular frente a las maniobras episcopales para su secularización: "porque conocidamente, executándose esta mudanza en seglar, adelantan los señores Obispos sus derechos e intereses: el blanco y principal de todos, asentar su jurisdicción, conocer de los pleitos, acomodar criados en la Iglesia" (p. 13).

singular pues, por una parte, el rey San Fernando le hizo su confesor y secretario, habiéndole asistido espiritualmente en los últimos instantes de su vida, y, de otro lado, el papa Clemente IV le reclamó en 1265 para que predicase la Cruzada por los reinos de España y algunas ciudades italianas como Pisa y Génova. Traemos estos datos hasta aquí porque fue el arzobispo Losana el que fijó las primeras *Constituciones* que dieron fisonomía al Cabildo de Sevilla (1261), teniendo en su composición, y esto es muy importante, gran semejanza con las de Toledo¹⁰¹. En aquel mismo año de 1261, moría el arzobispo de Toledo, don Sancho I, hijo de Fernando el Santo y hermano de Alfonso X el Sabio, a quien lógicamente conocía y trataba el prelado sevillano, lo cual contribuye a explicar el parentesco entre las constituciones capitulares hispalenses y las toledanas, así como algunos de sus costumbres y usos litúrgicos, entre ellos la situación del coro en la nave, como una unidad independiente.

Sabemos muy poco del coro hispalense, donde descansan los restos mortales de don Raimundo Losana, trasladados sin duda desde el coro de la mezquita, pues mientras se ha estudiado y bien su sillería, los órganos, el facistol, las capillas de los alabastros, el trascoro, etc.¹⁰², haciéndolo desde el campo de la propia especialidad, nadie ha abordado el coro de modo integral. El coro, como tal, tiene su propia historia y su conocimiento dispararía dudas que se plantean como, entre otras muchas, la situación inicial de la silla arzobispal, o por qué la silla del rey en el lado del Evangelio, donde Nufro Sánchez firma y fecha la sillería (1478), ocupa el segundo lugar, siendo lo habitual que sea el primero.

Para concluir diremos que con el coro en la nave y la cabecera recta de la catedral hispalense, acomodando así la superficie del templo cristiano al de la mezquita islámica, tenemos dos de las claves que definirán la forma del templo catedralicio en el mundo hispánico partir del siglo XVI. Si desde lo alto de la Giralda pudiéramos ver, a lo lejos, las catedrales góticas europeas y luego miráramos a nuestros pies la catedral de Sevilla,

101 Gonzalo Jiménez, M.: "El que más temía a Dios", Catálogo de la exposición *Magna Hispalensis*, Sevilla, 1992, pp. 154-158.

102 Vid. los recogidos en el monumental libro, con la contribución de los mejores especialistas, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1984.

señalamos como cierto el papel decisivo que desempeñó el coro en la configuración del espacio arquitectónico de la catedral española.

El Renacimiento y la experiencia del Nuevo Mundo

Cuando Europa había dejado de pensar en la catedral como eje vertebral de la arquitectura, pues su geografía diocesana estaba ya consolidada, en España, la catedral aún guardaba muchas cosas por decir. De una parte, las viejas arquitecturas románicas o modestamente góticas, que se habían visto sobrepasadas por las grandes empresas constructivas entre los siglos XIII y XV, esto es, entre Burgos y Sevilla, sintieron la tentación de emularlas, surgiendo las últimas catedrales de fisonomía gótica aunque de conciencia renacentista. Así pueden considerarse, entre otras, las llamadas catedrales nuevas de Salamanca, Plasencia y Segovia, a las que habría que sumar otras bellísimas y muy representativas dentro de esta tradición como es la de Barbastro, cuyo coro fue desdichadamente troceado y repartido en 1950.

Al mismo tiempo, hubo que dotar de templos catedralicios a las nuevas diócesis andaluzas surgidas tras la Reconquista, desde Granada a Cádiz, pasando por Málaga, Guadix, Almería, Jaén y Baeza. Pero a la vez, la catedral inició su viaje ultramarino hacia el Nuevo Mundo, como un elemento más de la colonización, haciendo dos escalas insulares, una en Las Palmas de Gran Canaria, donde dejó iniciada la primera catedral no continental en estas latitudes, y otra en La Española, en el mar de las Antillas, donde la catedral de Santo Domingo sería la primada de las Indias. Después vendrían los templos de tierra firme, desde Méjico hasta Perú, erigiéndose en este dilatado horizonte decenas de templos catedralicios de una belleza e interés extraordinario, que dejaron corta la expresión de Duby sobre la Europa de las catedrales. Aquí y allá, los nuevos territorios se convirtieron en otras tantas provincias eclesiásticas a las que se dotó de su prelado correspondiente con sede en un templo catedralicio. Así, surgieron catedrales como Granada y Méjico, la primera sobre la vieja mezquita mayor nazarí y la segunda sobre el principal

centro ceremonial azteca de Tenochtitlán, sin duda dos afirmaciones de gran repercusión política y religiosa.

A partir de entonces, a un lado y otro del Atlántico no cesaron de multiplicarse, de un modo prodigioso y con un esfuerzo titánico, imponentes catedrales teñidas de color local que componen un legado patrimonial, histórico y artístico, difícil de igualar, donde el coro siguió desempeñando un papel principal. De este modo puede decirse, con carácter general, que hasta la solución dada por Juan de Herrera a su proyecto para la catedral de Valladolid, que veremos en el capítulo siguiente, no hay ninguna modificación sobre el que hemos llamado *modo español*, tanto en tierras castellanas, como andaluzas y americanas. Las más aparentemente góticas, Salamanca y Segovia, cuyos retablos mayores, rejas y coros, vuelven a estar hoy en entredicho por sus respectivos prelados, quisieron tener el coro en la nave central¹⁰³, como lo habían tenido hasta entonces en las catedrales viejas, al igual que en Plasencia, donde todavía puede verse sobre el pavimento de la antigua catedral¹⁰⁴ la huella dejada por su excelente sillería coral que luego se montó de un modo muy particular en la obra nueva.

Pero al hablar de las catedrales de Salamanca y Segovia, hermanadas por el nombre de los Hontañón, no puedo por menos de recordar lo que de su larga experiencia como tracistas conservó el conocido *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*, recopilado por Simón Ruiz. Muchas veces nos hemos

103 Con el mayor de los respetos, no es sino un cúmulo de errores de apreciación lo que el canónigo don Daniel Sánchez y Sánchez afirma en su libro *La catedral nueva de Salamanca* (Salamanca, 1993, pp. 14-16), acerca del "prístino esplendor" de la catedral salmantina, situación del coro y presbiterio, etc. Baste reproducir párrafos como el que inicia diciendo que "Una vez dentro del templo, la decepción del visitante de la mayor parte de las catedrales españolas se hace patente cuando no puede contemplar de un sólo golpe de vista el bien sembrado bosque de columnas, que sostienen la poderosa fábrica del edificio. El coro, situado en medio de la nave central es el primer obstáculo para encontrar el altar mayor" (p. 14), abogando después por calzar el coro de los Churriguera en el presbiterio... (!)

104 Araujo, S. y Nadal, J.: *Las catedrales de Plasencia. Historia de una restauración*, Badajoz, Demarcación de Cáceres del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1997. Vid. la excelente planimetría de este conjunto catedralicio, principalmente las pp. 112-113.

acercado a esta magistral fuente para conocer el mundo de la traza medieval, observando todas las relaciones proporcionales de base geométrica que sirvieron a Juan y Rodrigo Gil de Hontañón para trazar desde modestos templos hasta grandes catedrales. Sin embargo, hemos pasado por alto la definición del espacio mismo donde, como no podía ser menos, aparece el coro en un primer plano al proyectar el modelo de una catedral, que por otra parte, tiene fuertes analogías con Segovia y Salamanca. Me refiero al capítulo "Que trata del repartimiento de los templos por geometría", en el que se explica y dibuja, es decir, se proyecta, la planta de una catedral de tres naves. Allí, después de las operaciones iniciales para señalar sus dos ejes mayores, el longitudinal y transversal, y de definir el perímetro, se van señalando los puntos y líneas que servirán para hacer la distribución interior, y marca primero aquella que "será la capilla mayor, luego para el repartimiento de la capilla más abajo que viene a ser el crucero sobre el qual quadrado se ace el cimborrio" y, en tercer lugar, añade Simón García: "Mira donde se cruzan las diagonales con los paralelos que es en esta señal en triángulo o desde H a M, esta distancia tenga esta capilla que es el coro"¹⁰⁵. Es decir, proyectando, distribuyendo, organizando la catedral en sus elementos esenciales, aquel arquitecto del siglo XVI que arrastra todo un saber medieval heredado, menciona y sitúa correlativamente el altar, el crucero y el coro. Para que no haya dudas, sigue diciendo "La repartición de las 4 capillas del coro abajo -esto es, los cuatro tramos de la nave entre el trascoro y los pies de la iglesia- mira dónde se cruza la diagonal....", etc. etc. Es decir,

105 García, S.: *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano* (1681). Ed. de la Universidad de Salamanca a cargo de J. Camón Aznar, Salamanca, 1941, pp. 42-43.

106 La única excepción que conozco es la catedral vieja de Cádiz, situación a la que me referiré más adelante. Por otro lado, no comparto la afirmación de Lorenzo Pérez del Campo en su interesante síntesis sobre *Las catedrales de Cádiz* (León, Everest, 1988, p. 49), acerca de que para la catedral nueva Acero dejó "constancia escrita de su interés por la colocación del coro 'a la romana', en el presbiterio, al objeto de dejar el máximo espacio posible en las cortas naves". Para mí resulta muy dudoso el que el cabildo, después de haber tenido el coro en el centro de la nave en la catedral vieja, cambiase de lugar en la nueva catedral. Pero aún es más difícil de aceptar el coro a la romana al comprobar la absoluta incompati-

el coro no es una sillería que se coloca donde convenga sino un lugar en el espacio, y sorprendentemente ese espacio es el centro geométrico de la catedral.

En Andalucía, donde se apostó por lo romano frente a lo moderno, como entonces se decía, es decir por la arquitectura renacentista en lugar de la gótica, desde Granada, cuya catedral replanteó sobre el terreno Enrique Egas, siguiendo el modelo de la catedral de Toledo, hasta la catedral nueva de Cádiz, a partir del proyecto dieciochesco de Vicente Acero, todas las catedrales se proyectaron con el coro en la nave central¹⁰⁶. Así, el disparate de trasladar parte del coro de la catedral de Granada a su cabecera, traicionó tanto el proyecto de Siloe como el carácter singular de este espacio que tan agudamente ha estudiado Rosenthal en relación con el Santo Sepulcro de Jerusalén¹⁰⁷, no

bilidad entre la arquitectura de la capilla mayor y la de un coro con sus asientos, órganos, tribuna para músicos y cantores, facistol, atriles, etc. No hay en toda Roma una cabecera que pueda asemejarse en nada a la de Acero para Cádiz, sencillamente no es trasladable la llamada solución romana a la catedral gaditana. Ceballos sigue a Pérez del Campo en este y otros puntos, añadiendo además que tanto Acero “en sus planos, como en los posteriormente firmados por Torcuato Cayón se especificó de manera clara la ubicación del coro y de la sillería coral en el espacio del presbiterio...” (Vid. Rodríguez G. de Ceballos, A.: “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid, 1991, vol. III, pp. 43-52; la cita corresponde a la p. 48). Sin embargo, esto no concuerda con la realidad pues ni en los planos publicados por Pablo Gutiérrez Moreno (“La cúpula de Vicente Acero para la catedral de Cádiz”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, núm. 12, pp. 183-186, 17 láms.), y catalogados por don Pablo Antón Solé (*Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Cádiz, Cátedra municipal de cultura “Adolfo de Castro”, 1976), ni en los dibujos de Torcuato Cayón aparecidos posteriormente (Navascués Palacio, P.: “Nuevas trazas para la catedral de Cádiz”, en *Miscelánea de Arte*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1982, pp. 174-178), aparece la menor indicación ni línea que señale la ubicación del coro que sólo pudo ser la que ocupa hoy la magnífica sillería de la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas, tristemente trasladada aquí (1858), donde hubo de adaptarse con modificaciones y adiciones al nuevo ancho de la nave catedralicia. Por otro lado, esta sillería venía a sustituir la que tenía la catedral vieja de la propia Cádiz, que ocupó también el segundo tramo de la nave central.

107 Rosenthal, E.: *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renais-*

lamiento de este coro de su nave central, donde Diego de Siloé lo había previsto "a fundamentis"¹⁰⁸, pues no en vano, según me comentaba nuestra llorada María Elena Gómez Moreno en una ocasión, fue preciso destruir todo un cuerpo abovedado de fábrica de buena cantería, ha dado lugar a una nave sin contenido; dejando colgados los órganos; confeccionando un altar para una capilla lateral con los nobles materiales del trascoro; eliminando la distinción entre el espacio reservado al cabildo y la zona de los fieles, tal y como se le encargó a Siloé que lo hiciese; y, sobre todo, destruyendo de modo irreversible la originalísima relación entre el presbiterio y el *Chorus Dominorum*, fundamento de la catedral.

La polaridad de este eje altar-coro, cuidadosamente observado y medido desde el comienzo de las obras, antes incluso de la presencia de Diego Siloé en Granada, ya dio lugar en los días del maestro Egas a un sinfín de informes y pareceres, habiendo llegado a nosotros un breve pero interesantísimo testimonio de los tanteos y cavilaciones previas para hacer funcional el edificio de la catedral. Se trata de una carta del conde de Tendilla dirigida a Fernando el Católico, en septiembre de 1509, sobre las obras de la Capilla Real de Granada y sobre el proyecto de la catedral de Enrique Egas, que publicó en 1926 don Manuel Gómez Moreno. Por su interés transcribimos unos fragmentos que evidencian el celo puesto en estas cuestiones mucho antes de empezar las obras, donde se manifiesta la importancia del coro como elemento del proyecto. Tendilla daba explicaciones al rey Fernando sobre reparos hechos a la idea de

sance, Princeton, 1961, (ed. en castellano editada por la Universidad de Granada, 1990).

108 Es frecuente ver repetido el error de que Siloé pensó situar el coro en la cabecera granadina, no pudiendo compartir la opinión de nuestro admirado historiador y amigo Alfonso Ceballos, cuando dice que "en la catedral de Granada el coro se ubicó en el espacio tradicional, es decir, en el centro de la nave, estropeando así en buena parte el efecto renovador buscado por el arquitecto Siloé y los obispos de la diócesis" (Rodríguez G. de Ceballos, A.: "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*, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, vol. III, pp. 43-52. La cita corresponde a la p. 46).

Egas, y concretamente acerca de que el altar mayor estaba tan lejos del coro “que no se podrán oyr los ofiçios divinos de una cabo a otro”. Para resolverlo dice: “çierto es que estando el altar mayor de la rexa del coro cxx pies y más desde donde a destar el facistor, que es mucha distançia para oyr qyen tuviere buena boz, quanto más a quien no la tuviere tal; y en esto puede aver buena enmyenda no con mucha costa, que es haser quadradas todas las cabeças de las naves donde agora disen que ha de ser el altar mayor en la nave que está cabellas y desta manera quedan las capillas que agora son ochavadas por trascoro, y viene el altar mayor de la manera que está el de Sevilla, que en medio dél y del coro no queda sino el crucero”¹⁰⁹.

Es éste el que hemos llamado *modo español* en Toledo y que Enrique Egas, como maestro mayor de la catedral primada repite en Granada. La alusión a la cabecera recta procede, sí, de Sevilla, pero la secuencia altar-crucero-coro deriva de Toledo, teniéndola entre nosotros por solución tan propia y familiar que se convirtió en elemento de comparación. Así lo hace fray Antonio de Aranda cuando, visitando el Santo Sepulcro en Jerusalén, en el primer tercio del siglo XVI, escribe acerca del ámbito de la Anástasis: “casi continuo con esta capilla estava el choro de los canónigos como si entre el choro de la yglesia mayor de Toledo y la capilla mayor no mediasse lo que decimos ser entre dos choros según que están en la yglesia mayor de Burgos”¹¹⁰.

Granada, en su extraña síntesis de medievalismo y modernidad, pasaría a ser referencia obligada para las catedrales andaluzas, si bien el específico tratamiento del espacio coral se-

109 Gómez Moreno, M.: “Documentos referentes a la capilla real de Granada”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1926, núms. 4-5, p. 86.

110 Esta interesante cita de la *Verdadera información de la tierra sancta*, de fray Antonio de Aranda (Alcalá de Henares, Miguel Eguía, 1531, fol. 35) la transcribo del interesante estudio de Roshental sobre la catedral de Granada citado (pp. 156-157, nota 224) quien, con excelente criterio, hace patente la importancia del coro como parte fundamental en la concepción de la catedral de Granada. La alusión a la catedral de Burgos que hace Aranda, como lo más parecido a lo que él ve en Jerusalén, se explica por el hecho de que en aquella fecha el coro burgalés está inmediato al altar mayor, al no haberse producido todavía su traslado a la nave mayor. Por eso hace la distinción entre Toledo, que tiene el crucero intermedio libre o entrecoros, y Burgos, que no lo tiene.

ta irrepetible. Pocas veces como en la catedral granadina el coro está concebido como un elemento complementario del altar, sí, pero al propio tiempo articulador de la gran nave principal en relación con el espacio del culto ordinario. Es decir, la doble iglesia, la solemne, la capitular, con la rotonda del presbiterio, el gran crucero que corta las cinco naves transversalmente y el coro; y otra segunda, a continuación, la de uso común, con su altar en el trascoro a modo de testero, el segundo crucero que sólo cercena tres de sus cinco naves, y el resto de la nave mayor para los fieles. Es la única catedral que conozco con dos cruceros así concebidos, aumentando además la luminosidad del coro cuya parte alta quedaba comprendida entre cuatro planos de luces¹¹¹. A vista de pájaro, el quiebro de las cubiertas del templo granadino traduce con exactitud el programa inicial de esta catedral que, con Santiago, Toledo y Sevilla, constituyen el eje del proyecto catedralicio hispánico.

Sólo en un aspecto Granada ofrecía una solución periclitada, esto es, la forma de la cabecera en redondo, cuando Sevilla había dado ya un modelo innovador de cabecera recta y compatible con el aislamiento del altar mayor para la organización procesional. A su vez, si el coro se definía en la nave, no había necesidad de seguir el complicado sistema de las girolas poligonales de tradición medieval. Surge así la solución dada por Vandelvira en la catedral de Jaén en un modelo de equilibrio arquitectónico y funcional de primer orden, pues al carácter estático y cultural de la nave mayor, ocupada por el altar y el coro, se une el dinámico y procesional de las naves colaterales que permite recorrer perimetralmente todo el templo. Esto pu-

111 El falso doble crucero de la catedral de Palencia se debe a un cambio y ampliación del proyecto inicial, de los cuales el primero no cruza cortando, siendo sólo el segundo, el que se hace en torno a 1500, bajo la prelatura de fray Alonso de Burgos y la maestría de Bartolomé de Solórzano, que corta transversalmente el templo con la misma altura que la nave mayor. En la compleja historia de la construcción de la catedral palentina jugó un papel fundamental la ubicación y amplitud definitiva del coro. Vid. Ara Gil J.: "La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos (1471-1499)", en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Valladolid, Diputación Provincial de Palencia, 1988, pp. 67-97.

do romperse en el siglo XVIII de haberse escuchado a don Antonio Ponz, quien no dudó en proponer el traslado del coro al tramo de la cabecera recta, detrás del altar, en una situación verdaderamente imposible, incluyendo un dibujo en su *Viage de España*¹¹², para mejor explicarlo. Esto hubiera estado bien para un templo concebido en aquella centuria pero no para una catedral del renacimiento. Sí para Ventura Rodríguez y su proyecto para la catedral de Burgo de Osma (1755)¹¹³, no para Vandevira y la catedral de Jaén.

El esquema sevillano actualizado por Jaén, de cabecera recta y el coro en la nave central unido al presbiterio por la vía sacra, será el que básicamente se repita en casi todas la catedrales americanas¹¹⁴, excepto la más gótica y temprana de Santo Domingo¹¹⁵. Pero a partir ya del gran proyecto de la catedral metropolitana de Méjico hasta la muy castigada de Lima, los templos catedralicios más significativos y salvo contadas excepcio-

112 Ponz, A.: *Viage de España*, t. XVI, Madrid, Vda. de Joaquín Ibarra, 1791 (Ed. Aguilar, Madrid, 1988, vol. IV, p. 401). Ponz era un enemigo visceral de los coros y de él arranca una tradición de enemistad e incomprensión hacia estos conjuntos que todavía sobrevive, como más adelante se dirá.

113 Los dibujos de este proyecto pueden verse en el catálogo de la exposición *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 46-48.

114 Se podría incluir aquí también, como perteneciente a la misma familia, la catedral vieja de Manila, reedificada en 1751 merced al empuje del obispo Juan Ángel Rodríguez, quien la deseaba "tal e tan hermosa, que aunque no podrá competir con las de España, a lo menos no la excederá ninguna de las Indias". Vid. Díaz-Trechuelo, M^a L.: *Arquitectura española en Filipinas (1565-1800)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1959, pp. 185-221. Las figs. 111 y 112 muestran el estado anterior y posterior a la reconstrucción de 1751, con la posición del coro en la nave, y mostrando algunas fotografías del templo anterior a su destrucción en 1945.

115 La bella catedral de Santo Domingo también ha sufrido, de modo irreparable, desdichadas restauraciones-mutilaciones de todo tipo, en las que se sacrificó el coro. Luis E. Alemar, en su monografía sobre *La catedral de Santo Domingo* (Barcelona, 1974), hace la siguiente observación, después de describir la perdida belleza del coro, situado en la nave central, el cual "fue destruido en 1877, ignorantemente, mientras se le hacían al templo reparaciones importantes. La historia no podrá jamás perdonar esta obra de destrucción implacable de los encargados de los trabajos realizados en 1877. No tendrá jamás justificación este sacrilegio cometido..." (p. 24).

nes, se avienen a aquel patrón que, además, con su recto plano, se adecuaban muy bien a la cuadrícula de los nuevos asentamientos urbanos, según he tenido ocasión de estudiar en otro lugar¹¹⁶. La impresión que produce recorrer las naves de la catedral de Puebla de los Ángeles, en Méjico, o las de la catedral de Cuzco, en Perú, en torno al altar y coro, en una clara y funcional jerarquización del espacio, tiene más fuerza en nosotros que los detalles eruditos de su estilo arquitectónico. Aquella encarna una realidad forjada en el yunque del tiempo, estos el efímero capricho de la moda.

En la misma línea se movería la concatedral zaragozana de El Pilar, en el siglo XVII, cuyo proyecto inicial de Felipe Sánchez y seguido por Francisco de Herrera, ya fijó el número de tramos para incluir separadamente, a modo de tabernáculos independientes, la capilla del Pilar, el altar y el coro, tal y como hoy podemos verlo. Esta disposición, aparentemente moderna no hacía sino repetir literalmente la organización del anterior templo gótico, de tal manera que no sólo resta de éste el retablo de Forment y la sillería de coro de Obray y Moreto, como habitualmente se dice, sino también la concepción global del templo¹¹⁷. El coro, desdichadamente una vez más, se retiró un tramo hacia los pies, en 1940, ocupando el espacio procesional de la iglesia -aunque haya dejado un mezquino pasadizo- y rompiendo, de nuevo, el equilibrio entre la forma de la arquitectura y su función. El sólido argumento para esta operación fue también el de aumentar la capacidad de la nave mayor, de tal manera que se pudiera ver mejor el retablo mayor. Para nada importaba estropear la arquitectura, destruir el trascoro, apoyar *contra natura* la

116 Navascués Palacio, P.: "Las catedrales de España y México en el siglo XVI", en Manuel Toussaint. *Su proyección en la historia del arte mexicano*, México, Universidad Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, págs. 89-101

117 El artículo de T. Ríos Usón y T. Ríos Sola, "La arquitectura", en la obra colectiva sobre *El Pilar de Zaragoza*, editada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza, 1984, pp. 185-192, fig. 146), reproduce un interesante croquis del templo gótico que no deja lugar a dudas. No obstante, la mayor información gráfica y el análisis definitivo de esta cuestión queda ejemplarmente recogida por Ricardo Usón García en su libro sobre *La intervención de Ventura Rodríguez en El Pilar* (Zaragoza, Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 15-76).

sillería en el muro de los pies de la iglesia, alterar el orden iconográfico de la excepcional sillería renacentista, con tres órdenes de asientos, y almacenar o montar en otro lugar los siales sobbrantes, tres de los cuales fueron al presbiterio.

Trento y los coros españoles

La pronta y general aceptación de la doctrina de Trento en España¹¹⁸, confirmada por las tempranas promulgaciones diocesanas de 1564, es decir, al año siguiente de la última sesión del Concilio; por las ediciones que, también desde 1564, salieron de las imprentas de Alcalá y otras ciudades, publicando los decretos conciliares; y, sobre todo, por la celebración de los concilios provinciales de las sedes metropolitanas de Toledo, Compostela, Salamanca, Granada, Tarragona, Valencia y Zaragoza, todos ellos reunidos entre 1565 y 1566, más un segundo e importante también de Toledo en 1585, permiten reconocer el inmediato eco en la Iglesia española del espíritu de Trento, alentado además por las continuas recomendaciones de Felipe II para que así fuera. En ellas se incluía el Nuevo Mundo, donde la aceptación de Trento tuvo lugar en sendos concilios celebrados en Méjico y Lima, en 1565 y 1567¹¹⁹.

Sin embargo, las reformas introducidas por Trento generaron malestar en muchos sectores, desde el propio monarca al que Roma le impidió enviar un legado a los concilios españoles, según era costumbre, hasta los cabildos catedralicios a los que Trento sujetaba ahora al poder omnímmodo de los obispos, cuya figura salió claramente reforzada de aquel concilio. La cuestión del *ius divinum*, esto es, el origen divino de la jurisdicción epis-

118 Llorca, B.: "Participación de España en el Concilio de Trento", en *La iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, t. III-1º de la *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, BAC, 1980, pp. 385-503. Las últimas páginas de esta colaboración recogen lo tratado por el autor, con mayor extensión, en su artículo "Aceptación en España de los decretos del concilio de Trento", en *Estudios Eclesiásticos*, 1964, núm. 39, pp. 241-260.

119 Los decretos y noticias históricas de todos estos concilios se hallan recogidos en el vol. V de la *Colección de Canones...*, de Tejada (Madrid, 1855).

copal, planteó gravísimos problemas en el seno del propio concilio de Trento y aunque se evitó esta expresión, el obispo se revistió de una autoridad renovada. Ello hizo que los años siguientes estuvieran teñidos de continuas consultas a Roma, unas veces a iniciativa de los cabildos, otras de los obispos, individual o colegiadamente, donde se pone en evidencia el conflicto entre los decretos de Trento y los antiguos usos y costumbres de la Iglesia española. Era, en realidad, la misma situación que atravesaba el resto de la Europa católica, incluyendo los estados de Italia, donde los problemas fueron análogos y de los que conocemos algunos episodios tan sobresalientes como el de Milán, según se verá más adelante¹²⁰.

Los decretos de reforma aprobados en la tercera etapa del concilio de Trento (1562-63), en los últimos años del pontificado de Pío IV, que afectan al clero, liturgia, arte sacro, etc., son los que más nos interesan aquí por la repercusión que tuvieron en la nueva dimensión espacial de la liturgia. Sin embargo, no se piense que de allí surgió una suerte de manual o que las indicaciones eran precisas a efectos de la distribución de la iglesia, más allá de la consideración del altar mayor en relación con la celebración de la misa. Por el contrario, Trento hizo un planteamiento muy general y abstracto, como deja ver el propio ceremonial de los obispos que, tras indicar la situación de la silla episcopal en el presbiterio o en el coro, apenas si da referencias de lugar¹²¹. Sólo la actividad y orientación de la Sagrada Congregación de Ritos iría perfilando en los años siguientes un modelo ideal con el sello de la liturgia romana.

120 En la misma diócesis mediolanense se plantearon situaciones muy parejas en orden, por ejemplo, al sitial del arzobispo en el coro. Así, el 18 de enero de 1557 se recoge en las actas de la Fabrica: "per necessarium esse in praesentiarum fieri facere cathedram pro reverendissimo domino dom. Philippo Archinto, Mediolani archiepiscopo qua cathedra collocanda et continuato tempore permanenda est in choro praefatae ecclesiae et super ea sedere habet praefatus rev. dominus dom. archiepiscopus in divinis officis" (Cit. por E. Brivio: "La Fábrica del Duomo. Storia e fisionomia", en *Il Duomo, cuore e simbolo de Milano*, vol. XXXII del *Archivio Ambrosiano*, Milán, 1977, pp. 64-65).

121 *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII Pont. Max. novissimè reformatum*, Romae, Typis Lepidi Fatii, 1606. En este ceremonial, que recoge la doctrina de Trento respecto a las ceremonias que acompañan la

Desde esta perspectiva se entienden mejor algunos de los episodios reseñados anteriormente, como son la colocación de las sillas episcopales en el centro de los coros de Orense y Santiago, entre otros, o los problemas que con el mismo motivo suscitó don Cristobal Vela, arzobispo de Burgos, cuando en 1583 esgrimió la autoridad del concilio frente a la oposición del cabildo, al que Roma ordenó inhibirse en favor del prelado.

En este clima generalizado de reforma conciliar y enfrentamiento en el seno del clero catedralicio español, quisiera destacar dos hechos del máximo interés en relación con el coro y la arquitectura, como son el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid, y la negativa de Felipe II al traslado del coro de la catedral de León, que veremos en el siguiente capítulo.

Conocemos todos la singular importancia de la catedral de Valladolid, a la que nuestro admirado maestro don Fernando Chueca Goitia dedicó una extensa monografía¹²², cuyo subtítulo “una página del Siglo de Oro de la arquitectura española”, propondría alterar por el de “un libro de oro de la historia de la arquitectura española”, ya que representa el más sólido fundamento de cuantos estudios se han venido haciendo hasta nuestros días sobre el clasicismo español. Así, nada podemos añadir a lo recogido en sus páginas, conviniendo, en todo caso, con el aserto de su pertenencia al duro y seco clima que produjo Trento entre nosotros, “siendo la de Valladolid -en palabras de Enrique Lafuente- la única y magna catedral de la arquitectura de la Contrarreforma en España, erigida en el centro de Castilla y en la ciudad que, acaso por razones geográficas e históricas, hubiera po-

presencia o ausencia del obispo en la catedral, ilustradas con interesantes grabados, concibe un coro un tanto particular, al menos en relación con la práctica, pues sitúa el altar siempre al fondo del presbiterio y nunca aislado, fijando la silla episcopal en el lado del Evangelio, sin mencionar concretamente o haciéndolo de modo poco preciso el orden y disposición de los demás asistentes en sus siales. Tampoco aparece mencionado el sector laico de los fieles, ni el resto del espacio de la catedral, siendo evidente que no se trata, por número y carácter del clero catedralicio que asiste al ceremonial, del mismo que sostiene el culto solemne en las catedrales españolas.

122 Chueca Goitia, F.: *La catedral de Valladolid*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1947.

undo ser la capital de la gran España... Ahora bien, el carácter contrarreformista de la catedral vallisoletana se ha hecho girar más sobre el lenguaje sobrio y austero de su arquitectura que en la nueva situación del altar y coro, como sello inequívoco de su condición de iglesia postridentina. El Padre Ceballos ya advirtió estos aspectos¹²⁴, en los que ahora deseo insistir para destacar el papel desempeñado por el coro en el proyecto de Juan de Herrera y el probable origen de aquella solución. Vayamos por partes.

Al analizar las trazas de Herrera para la catedral observamos que la planta general, firmada por el arquitecto, incluye el coro¹²⁵, pero no de un modo circunstancial, sino descrito gráficamente con el mismo interés y detalle con el que allí se acotan los muros y pilares, es decir, formando parte sustantiva del proyecto inicial. Este ensayó una nueva ubicación del altar mayor, para que los fieles no sólo pudieran oír la misa sino también verla, de acuerdo con el espíritu participativo que emana del concilio de Trento. Efectivamente, el hecho de adelantar el altar desde el fondo del presbiterio para acercarse a la parte de la iglesia que tradicionalmente ocupan los fieles, permitía retrotraer el coro a la zona del antiguo presbiterio que tendrá que ser ahora más profundo de lo habitual en las catedrales españolas.

Una vez más, la presencia del coro forzará la forma y distribución de la catedral, de tal manera que la extensión de la cabecera del templo vallisoletano está condicionada por la del coro, con sus ciento dieciocho asientos. No es que se hiciera la planta de la catedral y después Herrera buscara un lugar para colocar el coro, como se da a entender cuando se habla de los coros en general y de és-

123 Lafuente Ferrari, E.: "La catedral de Valladolid y el concurso para su terminación", en *Arte Español*, 1943, t. XIV, primero y segundo cuatrimestres, p. 47.

124 Rodríguez G. de Ceballos, A.: ob. cit. (1991), pp. 43-52; y "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: La situación de México durante los siglos XVII y XVIII", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1992, pp. 287-308.

125 Esta situación puede verse bien en la planta de Herrera redibujada por Fernando Chueca, en la ob. cit., fig. 9. El catálogo de la reciente exposición *Juan de Herrera, arquitecto real* (Madrid, Lunberg, 1997, p. 95) reproduce excelentemente la planta general, firmada por Herrera, donde la zona del coro es la que mejor se ha conservado de la traza.

te en particular, como si se tratase de una ocurrencia genial del arquitecto que situó allí la sillería como la hubiera podido poner en otro lugar cualquiera. Rotundamente, no. Herrera no tiene, digámoslo así, libertad para organizar el espacio a su antojo, como no la tenía cuando colocó el coro de la iglesia del monasterio de El Escorial a los pies y en alto, sino que fueron los usos y costumbres de la orden jerónima los que impusieron aquella exigencia¹²⁶. Del mismo modo y en un momento especialmente delicado como es el clima reformista de Trento, no puede pensarse que esta organización se deba a una simple idea feliz del arquitecto, sino que éste resuelve de modo magistral un programa de catedral propio de la Contrarreforma que alguien, conocedor de los nuevos aires litúrgicos posconciliares, le dictó o aconsejó.

La inédita secuencia de *coro-altar-fieles*, en lugar de las ya conocidas de *altar-coro-fieles*, como en las iglesias medievales francesas, o al modo español *altar-fieles-coro*, no tenía antecedentes entre nosotros, salvo un caso ciertamente curioso y epistódico como es el de la catedral vieja de Cádiz. Efectivamente, la única catedral española que conozco que haya tenido temporalmente un coro al modo romano, es la vieja de Cádiz, hoy parroquia de Santa Cruz, donde el obispo García de Haro (1564-1587), que había estado en la Italia de Trento, hizo importantes obras en la catedral “y para darle más sitio, y mejor parecer, alargó el templo por la parte oriental, donde puso el coro, quedando el Altar Mayor en medio, al modo de las iglesias de Italia”, según narra el carmelita descalzo Fray Jerónimo de la Concepción¹²⁷. Pero aquello sólo fue por breve tiempo pues hechas las obras entre 1571 y 1573, la catedral, como prácticamente la ciudad toda, fue arrasada en 1596 por los ingleses. Su reconstrucción se iniciaría hacia 1596, según proyecto y modelos de Ginés Martín de Aranda¹²⁸, siendo obispo don Maximiliano de Austria, pero no se respetó aquella posición del coro en la ca-

126 Ruiz Hernando, J.A.: *Los monasterios jerónimos españoles*, Segovia, Caja Segovia, 1997.

127 -Concepción, Fray J. de: *Emporio de El Orbe, Cádiz ilustrada*, Amsterdam, Joan Bus, 1690, Libro VII, cap. IX, p. 567 y ss.

128 Archivo de la catedral de Cádiz, Segundo Libro de Fábrica, 1598-1623, fol. 5 r., asiento nº 14. Aquí figuran los pagos hechos a Ginés Martín de Aranda “por lo que se ocupó en la venida y hacer los modelos de la iglesia”.

deceña, recogiendo así de expresivamente fray Jerónimo. Si bien los 8.000 ducados que dio D. García de Haro fueron a condición, de que el coro se había de labrar en la forma que él lo dejó, detrás del Altar Mayor; muerto D. García en este tiempo, se fabricó a gusto de D. Maximiliano en la disposición que hoy tiene”, es decir, en la nave central.

Fuera de este modesto caso que, no obstante, pone de manifiesto la efectiva mimesis de cosas vistas en Italia, no conocemos para Valladolid otro antecedente, ignorando, como dice Ceballos, “cuáles fueron las razones concretas que condujeron a Juan de Herrera y al cabildo vallisoletano a realizar tan revolucionario diseño”, aunque presumiendo, en todo caso, que no era ajeno a ello el rey Felipe II¹²⁹. Sin embargo, creo que la clave está en otro lugar, nada menos que en la reforma llevada a cabo en aquellos años en la catedral de Milán. Sin duda esta afirmación puede producir estupor, pero estos son mis argumentos.

Primero, no cabe aducir, como suele hacerse, que el modelo de Valladolid deriva por sí sólo de los cánones de Trento, pues ya se ha dicho anteriormente que leyendo éstos nada permite pasar al papel la distribución de una catedral, más allá de asegurar la visión del altar y del lugar preeminente que debe tener la silla episcopal. En segundo término, debemos ser muy prudentes cuando se mencionan como modelos para Valladolid las cabeceras, coros y altares italianos, en general, y romanos, en particular, pues es un terreno de lo más espinoso donde, como mucho, cabe concluir que dentro de la tendencia generalizada de situar las sillas corales detrás de los altares exentos, esto no se cumple siempre, de tal forma que encontraríamos todas las posiciones imaginables. En Roma, es cierto que las enérgicas medidas tomadas por Gregorio XIII (1572-1585) dieron al traste con los coros y *scholae cantorum*, haciendo reordenar las cabeceras de los templos, donde unas veces el altar quedó exento y otras quedó al fondo del ábside, en un abierto abanico de posibilidades intermedias en relación con la sillería coral¹³⁰, sin desconocer, además, que algunas iglesias como Santa María del Popolo, ya tenían aquella organización con ante-

129 Ceballos, ob. cit. p. 46.

130 La excelente y modélica obra colectiva *Roma Sacra*, en curso de publicación, desde 1995, por la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Ro-

rrioridad a las disposiciones trentinas. Pero, insisto, hay que estudiar con cuidado cada caso, pues muchas de aquellas cabecezas de virginal aspecto se deben al siglo XIX, empezando por la propia catedral de Roma, San Juan de Letrán, ampliada por iniciativa de León XIII (1885).

En tercer lugar, la única catedral que había desarrollado una disposición semejante a la que vemos en Valladolid es la catedral de Milán, donde Carlos Borromeo hizo el primer ensayo reformista importante, a efectos litúrgicos y arquitectónicos, aunque no sin resistencia y graves enfrentamientos con el cabildo y la Veneranda Fabbrica, que veían en esta reforma una imposición de la liturgia romana en la cuna del rito ambrosiano¹³¹. El cambio que nos atañe se refiere a la modificación de la cabecera, donde había un coro cerrado al modo gótico, como inicialmente estuvo, por ejemplo, en Avila, León y Cuenca, o en París, Reims y Amiens. Aquel coro fue desmantelado por el nuevo arzobispo Borromeo, que se había formado en la Curia romana junto a su tío Pío IV, el último pontífice de Trento. El arzobispo cardenal tradujo aquí el espíritu reformista del concilio, disponiendo una sillería abierta en semicírculo en torno a un altar con monumental tabernáculo exento y colocando la silla episcopal aislada, en la cabeza del coro en el lado del Evangelio. Unas gradas más abajo, aunque dentro del recinto general de la cabecera que ahora ganaba un tramo más hacia el cruce-ro, se situaría el llamado coro senatorio, para laicos relevantes que siempre habían tenido silla en el coro y que fueron drásticamente desalojados por el nuevo arzobispo. No obstante, como concesión a una evidente presión del medio, Carlos Borromeo consintió en incorporarlos, pero separadamente y en un nivel inferior¹³².

ma, permite ver la diversidad de matices en el acondicionamiento de las cabecezas de las iglesias romanas.

131 Brivio, E.: "La Fabbrica del Duomo...", pp. 65-81.

132 El coro y presbiterio han sido alterados en la obra hecha en los años 80 de nuestro siglo, haciendo avanzar el altar y la silla episcopal hasta el cruce-ro; introduciendo modificaciones en los niveles del pavimento y creando un nuevo y elemental coro tras el altar. Vid. Santi, G.: "La riforma liturgica nel Duomo di Milano", *Rivista Liturgica*, 1987, LXXIV, pp. 387-403; y Brivio, E.: La ristrutturazione del presbiterio del Duomo di Milano, *La fabbrica eterna*, (Actas del congreso internacional sobre las catedrales gó-

¿Pero qué vinculación hay o puede haber entre Milán y Valladolid en relación con la situación de los coros de sus respectivas catedrales? Muy sencilla, a través del fiel y protegido intérprete de los proyectos litúrgicos de San Carlos Borromeo, a través del arquitecto Pellegrino Tibaldi¹³³. El mismo Tibaldi que pintó la biblioteca y claustro del monasterio de El Escorial¹³⁴, más arquitecto que pintor en Italia pero más pintor que arquitecto en España. Sabemos que el cardenal Borromeo impuso a Tibaldi al frente de las obras de la catedral, contra la voluntad de la Fabbrica y desplazando al arquitecto Vincenzo Seregni, siendo aquél el artífice de la honda transformación tridentina de la catedral y de gran número de iglesias de la diócesis de Milán¹³⁵. Sin embargo, fallecido el cardenal Borromeo en 1584, Tibaldi se encontró sin protección y sin trabajo, hasta que en diciembre del año siguiente, este significado arquitecto, que se había identificado con uno de los pilares de la Contrarreforma, San Carlos Borromeo, es llamado por Felipe II a través del gobernador español de Milán, para trabajar en otro bastión de la catolicidad, en el monasterio de El Escorial.

Corría el verano de 1586, cuando en el mes de agosto llegó Tibaldi al monasterio, del cual ya tenía noticias directas a raíz de dibujos pedidos para su iglesia, además de haber hablado años atrás sobre su posible contrato para trabajar en El Escorial. No resulta difícil imaginar la curiosidad que este hombre pudo despertar como artista, pero también como directo participante en el diseño del espacio y ajuar litúrgico de la primera iglesia italiana en adoptar el espíritu de Trento, Milán. Sin duda debió de hablar con los demás artífices, muchos de ellos venidos también de Italia como él, así como con los españoles, siendo muy difícil pensar que nunca tratara a Herrera con quien, además, te-

ticas celebrado en Milán, en 1986), Vigevano, Diakronia, 1993, pp. 236-243.

133 Rocco, G.: *Pellegrino Pellegrini l'architetto di S. Carlo*, Milán, Hoepli, 1939.

134 García-Frías, C.: "Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial"; y Béguin, S. y Giampaolo, M. di: "Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y del claustro", ambas colaboraciones en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, Electa, pp. 141-201.

135 Scotti, A.: "Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo". *L'Arte*, 1972, núms. 18-19/20, pp. 54-90.

nia afinidad profesional, pues no se olvide que el propio Tibaldi tuvo aquí el título de “arquitecto de su majestad”. No parece improbable que Herrera y Tibaldi hablaran de las cosas de Italia; de las iglesias contrarreformistas; de cómo era Carlos Borromeo; de sus conocidas *Instrucciones* de las que razonablemente Tibaldi tendría algún ejemplar en latín; de los problemas habidos en la catedral de Milán, donde se dice que el propio Borromeo había hecho un dibujo con la nueva ordenación del coro¹³⁶, etc.

A su vez, no era un secreto para nadie que la obra de la colegiata y futura catedral de Valladolid pasaba por muchas dificultades proyectuales, constructivas y financieras. Las trazas de Herrera se demoraban mucho y Diego de Praves hacía lo que podía cimentando el proyecto de la llamada junta de cinco maestros, tal y como puntualmente ha estudiado Agustín Bustamante¹³⁷. Los dibujos de Herrera que han llegado firmados hasta nosotros no tienen, en cambio, fecha alguna, sumiendo en un mar de dudas a los investigadores sobre su edad. Sin embargo, sí que consta documentalmente que en 1588 todavía no estaba terminado el proyecto, enviándole entonces el cabildo algunos presentes “para que acabase las trazas”¹³⁸, cosa que debió de hacer hacia 1590. Es decir, Juan de Herrera proyecta la catedral de Valladolid coincidiendo con la estancia en El Escorial del arquitecto de San Carlos Borromeo, ahora al servicio de Felipe II, Pellegrino Tibaldi. ¿Cabe encontrar una fuente más próxima para explicar la organización contrarreformista de la cabecera de Valladolid? Quede al menos como hipótesis de trabajo.

En cuanto a la solución de Herrera puede decirse que resulta más purista y funcional que la de Tibaldi en Milán, aunque pueda parecer menos ortodoxa, al sacar del coro el altar exento y colocarlo separadamente de forma adelantada, de tal manera que de verdad pudiera ser visto con comodidad por los fieles. Es la misma disposición que podemos ver

136 Borromeo, S. Carlo: *Arte Sacra* (De Fabrica Ecclesiae), ed. a cargo de C. Castiglioni y C. Marcora, Milán, 1952, p. 110.

137 Bustamante García, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución cultural Simancas, 1983, pp. 113-159.

138 Bustamante, ob. cit., pp. 127 y 202, nota 49.

en las iglesias de las órdenes religiosas, como en la del convento agustino de San Vicente da Fora, en Lisboa¹³⁹, tan vinculada a Herrera y que tantas analogías guarda con la catedral de Valladolid, o en el benedictino de San Giorgio Maggiore, en Venecia, cuyo coro se inicia una vez muerto Palladio. Pero no es nuestra intención desbordar el ámbito catedralicio, de forma que no se mencionarán los innumerables casos en los que, desde el mismo proyecto para Santa María de la Alhambra, podemos encontrar la ubicación del coro detrás del altar, cuya solución curiosamente resucitará con fuerza en el siglo XVIII, de mano de Ventura Rodríguez, aquel ferviente admirador de la obra de Herrera, y que se ha querido interpretar como un eco de las ideas jansenistas¹⁴⁰.

El gran templo de Herrera no se llegó a terminar, pero ahí queda su arquitectura dibujada, donde el coro y el claustro procesional, surgidos ambos cuando la futura catedral no era aún sino una abadía colegial, son claves importantes de un proyecto arquitectónico y litúrgico de modélica disciplina contrarreformista. No en vano, su abad -que no obispo- participó como tal en el concilio de Toledo de 1585, de clara ortodoxia tridentina.

Finalizaremos este capítulo con una reflexión más sobre la Contrarreforma y los coros españoles, pues el espíritu del concilio fue mucho más abierto respecto a su ubicación en la iglesia que los intérpretes de los decretos conciliares, algo semejante a lo que ha sucedido con el concilio Vaticano II y sus exé-

139 Wilkinson, C.: *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 127-131 y 193, nota 35.

140 En favor de un cierto tono conventual del coro de Valladolid, no deja de ser curioso observar cómo don Ventura Rodríguez haría de esta solución herreriana la fórmula para sus iglesias de órdenes religiosas, sea para los Agustinos Filipinos de Valladolid o para los franciscanos de su iglesia grande en Madrid. Sabemos que esta disposición también la ensayó en el mencionado proyecto de la catedral de Burgo de Osma, además de haber propuesto el traslado de la catedral de Pamplona a la cabecera así como la organización de un coro que, en lugar del retablo de Forment en El Pilar de Zaragoza, se dispusiera por detrás de un altar exento, tal y como deja ver la maqueta que el arquitecto hizo y se conserva hoy en el museo del Pilar. Ceballos, en su artículo sobre "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas" (*Fragmentos*, 1988, núms. 12-13-14, pp. 115-127), vincula esta solución a la influencia del jansenismo en España.

getas, en materia de arte sacro. La mejor prueba de lo que decimos se contiene en las conocidas *Instrucciones* de Carlos Borromeo sobre la arquitectura y el arte al servicio de la liturgia, que datan de 1577. En el apartado específico del coro se dice: "Además, el lugar del coro, cercado con celosías y separado de donde se coloca el pueblo, como indican la antigua disposición y la razón de la disciplina, debiendo estar cerca del altar mayor, póngase alrededor de éste si se encuentra en la parte anterior, según la antigua costumbre; si está en la zona posterior, porque así lo exige el sitio de la iglesia o la posición del altar, o la costumbre de la región, debe extenderse a lo largo y a lo ancho, donde haya sitio, a modo de hemiciclo o de otra forma, según el tipo de iglesia o capilla, a juicio del arquitecto, de modo que responda convenientemente por ornato y amplitud a la decorosa dignidad de la iglesia y al número de los clérigos"¹⁴¹.

Es decir, el santo arzobispo, juiciosamente, contempla la posibilidad de situar o conservar el coro en zonas distintas del templo, atendiendo y respetando razones de historia, costumbre y lugar, sin decir nunca que debían ajustarse a un único patrón. La aplicación tajante de una reforma de este tipo hubiera dejado fuera de uso a gran número de templos, pues su arquitectura y disposición hacían inviable la adaptación litúrgica ahora exigida. Esta era posible en la catedral de Cremona, por ejemplo, pero no en la de Módena, salvo que se destruyese su venerable cabecera de dos plantas. Algo así, como si quisiéramos adaptar la catedral de Roda de Isábena a la liturgia de Trento o a la del Vaticano II. Sencillamente resulta imposible, salvo que optásemos por su destrucción que, desdichadamente, es el camino seguido muchas veces, minando día a día nuestro patrimonio, de tal modo que en lugar de hacer compatible la liturgia con su venerable marco físico, destruimos la arquitectura y su rico ajuar, testigos de la fe de nuestros mayores. Esto no lo hizo siquiera Trento.

141 *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae, Caroli S.R.E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, (Milán, 1577). Ed. de la Universidad Nacional Autónoma de México (México, 1985) a cargo de B. Reyes y E.I. Estrada, p. 18.

...la consuetudine, que los presbiteros gánero el mayor de la posibilidad de cumplir en nuestras catedrales la reforma litúrgica en todos sus extremos, del ceremonial de los obispos, etc., dada la situación de los coros y la organización de los presbiterios, la sagrada Congregación de Ritos eximió a las iglesias españolas de su entero cumplimiento, en 1605. La resolución, de un interés extraordinario, poco conocida y nada citada, explica la existencia y larga vida de estos conjuntos que, en nuestro siglo, o mejor, en nuestros días, algunos se han propuesto desbaratar. La importancia de este texto merece su entera inclusión en estas páginas, porque será durante los siglos XVII y XVIII argumento esgrimido frente a sucesivos intentos de modificación, traslado, supresión de los coros, o ante cambios en el ceremonial afectado por la ubicación de aquellos, como se comentó anteriormente al hablar de la catedral de Pamplona, o como se verá en relación con el coro de León. La resolución romana dice así: "Quia in ecclesiis Regnorum Hispaniae, ex antiqua et immemoriali consuetudini, multo diverso modo fiunt ab eo, quod in Coeremoniali Episcoporum declaratur et ordinatur, partim ex Apostólica concessioone, partim ex ministrorum varietate, partim ex diverso ecclesiarum, altarium, et chori situatione, ideo as instantiam, et pro parte omnium ecclesiarum in Hispaniae Regnis, Sacrae Rituum Congregationi supplicatum fuit delarari, librum praedictum Caeremoniale nuper editum.

Congregatio ut alias saepe ad instantiam omnium ecclesiarum in Hispaniae Regniis immemorales et laudabiles consuetudines non tollere declaravit, die 11 Junii anno 1605"¹⁴².

Este reconocimiento de la singularidad del *modo español*, que en el fondo es aceptación de los antiguos usos que no por pretéritos dejaban de tener sentido, coincide con otras manifestaciones críticas hacia la nueva liturgia que en el mismo sentido se escuchan en la propia Italia y de hombres tan señalados como Francisco Borromeo, sobrino de Carlos Borromeo, y como

142 Recogido por F. Gómez Salazar y V. de la Fuente, en sus *Lecciones de disciplina eclesiástica*, t. I, Madrid, Imp. Fuentenebro, 1887, p. 384. Los autores indican que al final del primer párrafo deben faltar las palabras "ipsis non obligare" o "adimpleri non teneri", añadiendo que el texto está tomado de un Memorial de las Iglesias de Castilla sobre la Bula Apostolici Ministerii, refiriéndose al "liber Brevium ecclesiarum" del año 1664, fol. 413.

él también arzobispo de Milán. En su obra *De Pictura sacra* (1624), Francisco Borromeo arremete contra ciertas reformas y contra la negligencia de los arquitectos a los que responsabiliza de no cuidar las medidas del templo, surgiendo por ello “numerosos daños, y principalmente aquel de que los sacerdotes no están separados del resto del pueblo, ni siquiera en los lugares más sagrados... Se que recientemente se ha establecido que los consagrados se sienten detrás del altar mayor y que el pueblo, teniendo también el altar a la vista, se sitúe en su entorno. No fue así entre nuestros mayores a los que, sin duda, gustaba alejar de la vista de la gente las cosas sacrosantas. De este modo, destinaron la parte media del templo, la más noble y luminosa, para el coro, para el presbiterio y para el llamado Sancta Sanctorum...”¹⁴³. Declaraciones de un interés extremo por venir de donde vienen.

Felipe II y el coro de León

En aquellas catedrales que tuvieron el coro en la cabecera desde el principio, por haberse concebido así la arquitectura del templo -según se ha dicho anteriormente-, debieron de ver con cierta envidia el mejor funcionamiento litúrgico de aquellas que lo tenían situado en la nave mayor, pues si bien obligaban a determinados desplazamientos a los celebrantes y acólitos, moviéndose entre el presbiterio -en la cabecera- y el coro -en la nave-, tenían la ventaja de permitir la estancia de los fieles entre uno y otro. Ello movió a muchos obispos y cabildos a copiar aquella otra disposición de “altar-fieles-coro”, abandonando la de “altar-coro-fieles”. Entre los primeros en hacerlo encontra-

143 Borromeo, F.: *De Pictura sacra*, (1624), ed. a cargo de C. Castiglioni, Sora, 1932, pp. 54 y ss. Federico Borromeo no ahorra calificativos para la nueva situación del coro que obliga a los canónigos a mirar a occidente en lugar de hacerlo hacia oriente, señalando la desproporción existente entre la pequeña superficie y oscura zona que ocupa el coro y altar, y la muy amplia que ahora tiene el pueblo. Así mismo, el clero que se sienta ahora en el coro frente al pueblo se veía privado, a juicio de F. Borromeo, del recogimiento e intimidad que en otro tiempo tuvo.

la mudanza del coro, hizo el contrato para el nuevo y actual coro y trascoro de los Reyes en 1531, y el de Burgos que, por los mismos años, vivía un durísimo pleito a tres bandas, ya estudiado de modo ejemplar por Martínez Burgos¹⁴⁴, para pasar el coro a la "nao real".

Lo interesante de este proceso, al que se irían sumando luego otras catedrales como la de León, es conocer las razones que movieron a ello, pues es cierto que mucho antes de la renovación litúrgica que supuso el Concilio de Trento, varios prelados españoles se adelantaron a aquél deseo reformista que buscaba acercar e incorporar al pueblo a las funciones litúrgicas y, muy en especial, a la celebración eucarística. Es difícil señalar puntualmente la causa de esta nueva actitud de fundamento espiritual, pero podemos presumirla en aquel momento en el que los ritos y costumbres de la Iglesia, se ven cuestionados desde dentro y fuera de la misma. El mundo luterano, la reforma emprendida por Cisneros y la honda reflexión de Erasmo supusieron un interesante caldo de cultivo que explica mucho de lo que sucede en orden a la liturgia y, a mi juicio, en la cuestión de los coros en el medio español.

En ocasiones he considerado, y así lo expongo como hipótesis de trabajo, que tanto el espíritu de Cisneros como el pensamiento erasmista bien pudieran estar detrás de las primeras renovaciones de los coros españoles, que no son sino expresión material y parcial de una más amplia reforma espiritual e intelectual dentro de la Iglesia, en una clara línea de cristiano humanismo. Si hemos citado los casos de Ávila y Burgos, no estaría de más recordar a los prelados que ocupaban sus respectivas sillas episcopales cuando se trata de trasladar el coro, pues no deja de ser sorprendente su vinculación a la reforma emprendida por Cisneros así como al grupo de erasmistas españoles. En efecto, en Ávila nos encontramos con don Francisco Ruiz, compañero de Cisneros y enérgico defensor de la "reforma de su Iglesia", mientras que en Burgos está don Íñigo López de Mendoza a quien el erasmista Juan Maldonado dedi-

144 Martínez Burgos, M.: *En torno a la catedral. I.- El coro y sus andanzas*, Burgos, 1953.

ca su *PASTOR BONUS* (1529), en la que nace una fuerte crítica a las costumbres eclesiásticas¹⁴⁵.

Que las propuestas del cambio del coro a la nave en el siglo XVI no obedecen a razones estéticas, ni de mero capricho, ni de aumento del número de canónigos, etc., sino a un deseo de renovación eclesial, no ofrece, para mí, la menor duda. No podía mantenerse aquella situación en que los fieles permanecían ajenos a las celebraciones litúrgicas sin posibilidad de incorporarse a ellas, cuando por otro lado uno de los “mandamientos” de la Iglesia era precisamente el de asistir a misa todos los domingos y días de precepto a partir de los catorce años. Obras como el *Diálogo de la doctrina cristiana* (1529) de Juan de Valdés, el *Libro de oración, horas canónicas y otros officios divinos* (1545/1561) de Martín de Azpilicueta, o el *Tratado de la oración* (1550) del canónigo placentino Antonio de Porras, entre otras, llaman la atención sobre aspectos y actitudes tanto de los fieles como de los eclesiásticos en torno a la misa y officios divinos. El propio Concilio de Trento abordaría el tema de la misa, en su sesión XV (25-I-1552), cuya dimensión como sacrificio habían cuestionado con dureza luteranos y calvinistas.

Toda esta preocupación crítica de la situación en aquellos años se pone de manifiesto en testimonios contemporáneos, como el citado más arriba de Fernando de Espinosa, cuando se refiere en 1528 a los problemas que tenían los fieles en la catedral de Burgos “para ver a Dios por la puerta del Coro”.

Esta misma situación se daba en la catedral leonesa, por lo que sus actas capitulares recogen la discusión del cabildo, en su sesión de 22 de marzo de 1560, acerca de “la buena orden e reformation que les pareció conviniera para el bien de esta santa iglesia y para que el pueblo oya misa e los divinos officios e se quiten los paseos e otras insolencias que son en desacato del culto divino e para que mejor e con mas solemnidad se puedan hacer”¹⁴⁶. Para ello se proponía “que se mudase e hiziese el en-

145 La obra de Marcel Bataillon, *Erasmus en España* (Méjico, 1966, 2ª ed. en castellano corregida y aumentada sobre la edición primera de 1937) recoge abundante documentación que avalaría este punto de vista. Vid. especialmente las pp. 36, 62, y 230.

146 Archivo de la catedral de León, Actas capitulares, Año 1560 (22-III-1560), doc. nº 9884.

presentes de los cuales veintiocho votaron afirmativamente con haba blanca, mientras que trece lo hicieron en contra con habas negras, amén de una abstención (?) que se contabilizaba entre las negras. Es decir, los miembros del cabildo leonés que apoyaban la mudanza doblaban en número a los que se oponían.

Entiendo que, en efecto, había muchas razones para hacer este cambio si se quería garantizar la asistencia de los fieles pero es que, además, a los prebendados mismos resultaba muy incómodo tener que salir al crucero para los sermones, con lo cual unos y otros estaban conforme con aquella mutación. Por todo ello, en el mencionado cabildo, se determinó que pasadas las fiestas de Pascua se iniciara la obra del coro. Surgieron, sin embargo, algunos problemas pues en los cabildos del 10 y 14 de mayo de aquel año se propuso hacer lo que llamaron el “ensayo” y que, interpreto por la documentación¹⁴⁷, podría consistir en desmontar nueve sillas altas para comprobar si con ello se arreglaba el que se pudiera ver el presbiterio desde la nave, pero esto no gustó a todos, mostrándose la mayoría de los canónigos partidarios de no desmontar ninguna silla hasta que no estuviese hecha definitivamente la obra del coro nuevo en la nave central.

Es entonces cuando se documenta la presencia de Rodrigo Gil de Hontañón y de Juan de Vallejo en León quienes, durante el mes de julio de 1560, hicieron modelos y dieron su parecer sobre el traslado del coro a la nave mayor¹⁴⁸. Las noticias de todo este proyecto llegaron a oídos de Felipe II quien, en una conocida Provisión Real (29-VIII-1560), detuvo el proceso dando quince días al cabildo para que comunicara al Real Consejo “la causa y razón” que les movía a hacer este cambio. Todos cuantos han tratado esta cuestión subrayan la significativa frase

147 Archivo de la catedral de León, Actas capitulares, Año 1560 (10 y 14-V-1560), doc. nº 9884.

148 Rivera, J.: *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, p. 72; y Campos Sánchez-Bordona, M^a D.: *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*, León, 1993 (1993), p. 382. En esta última obra se dedica un amplio e interesante estudio al trascoro leonés (pp. 376-397), si bien no comparto el carácter excepcional de la antigua situación de este coro en el conjunto de las catedrales españolas, como la autora lo interpreta.

de la Provisión referente a que si “la dicha nave [mayor] se atajaba con el coro se perdería la buena gracia y ornato que tenía la dicha iglesia”¹⁴⁹. Esto es, Felipe II y quienes le aconsejaron se mostraban contrarios a esta situación que, en cambio veían como normal en la *Dives Toletana* o en la *Magna Hispalensis*. El argumento del monarca es claro que pertenece a un impulso estético como no podía ser menos en un hombre de tan exquisita sensibilidad, pero ello no resolvía los problemas funcionales de la catedral que, yo entiendo, había que solventar y de modo especial lo relativo al espacio de la predicación, pues nuestros trascoros, a diferencia de los *jubés* franceses o de algunos trascoros italianos como el de Santa María dei Frari de Venecia, no tenían, en general, púlpitos para las lecturas y predicación. En este sentido, nuestros trascoros/antecoros son “mudos” al no tener púlpitos incorporados, guardando en ello mayor analogía con el *screen choir* inglés que con los propios *jubés* de Francia. Para resolverlo se colocaron los púlpitos en esta zona del trascoro creando lo que llamo el “espacio de la predicación”, que es una de las preocupaciones máximas en la organización funcional del templo, como ejemplarmente los podemos ver en las catedrales de Palencia y Sevilla, entre otras muchas.

Precisamente, entre las ventajas de trasladar el coro a la nave y unirlo a través de la vía sacra estaba el que permitía, con sendos púlpitos, organizar aquel espacio de la predicación sobre la nueva superficie ganada para los fieles entre el presbiterio y el coro. Así lo hizo en el siglo XVIII la catedral de León, cuando al colocar el coro en la nave situó los dos excelentes púlpitos del boloñés Giacomo Pavía (1745)¹⁵⁰, en la línea que separa el coro de este nuevo espacio para los fieles, de tal manera que tanto el pueblo como los prebendados pudieran oír los sermones, pues anteriormente éstos últimos se veían obli-

149 La Real Provisión se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de León, leg. 19 (Vid. Martín Fuertes, J.A. y Alvarez, C.: *Archivo histórico municipal de León. Catálogo de los Documentos*, León, 1982, núm. 744). Su primera transcripción la publicó R.A. de la Braña en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. III, 1899, p. 115, siendo más conocida la que L. Roch incluye en sus *Impresiones de un viajero. Una visita a León*, Madrid, 1916, p. 29.

150 Rivera, J.: *La catedral de León y su museo*, León, 1979, p. 85.

gados a dejar sus sitials saliendo al crucero para poder oír al predicador.

Mas no se puede seguir avanzando en el tema del traslado del coro leonés sin referirnos, todavía en el siglo XVI, a los dos prelados a los que se debe tal iniciativa, pues ambos pertenecen de lleno al espíritu de Trento, lo cual representa una paradoja para quienes, por error, han entendido que los coros españoles ocupando la nave mayor fueron anatematizados por aquel Concilio. Me refiero a don Andrés Cuesta y a don Francisco Trujillo. El primero estuvo al frente de la diócesis de León desde el 11 de marzo de 1558 hasta 1564, año en que muere en el camino de vuelta tras la última sesión del Concilio de Trento. Cuesta fue el destinatario, junto con el deán y cabildo leoneses, de la real prohibición para trasladar el coro (1560), denegación que recibiría el obispo de mal grado teniendo en cuenta tanto la necesidad de la reforma como su concepción de la autoridad episcopal. No en vano, en la tercera etapa del Concilio de Trento (1562-1563), convocada por Pío IV por medio de la conocida bula *Ac Ecclesiae regimen* (30-XI-1560), nuestro obispo leonés tuvo una destacadísima intervención junto al arzobispo de Granada, Pedro Guerrero, en relación con el origen divino del episcopado -el mencionado *ius divinum*- y de su poder de jurisdicción¹⁵¹.

La muerte sorprendió a don Andrés Cuesta en Montserrat, quien no tuvo ocasión de insistir en su deseo de cambiar de lugar el coro de su iglesia. Le sucedió luego don Juan de San Millán, si bien durante su prelatura (1564-1578) nada se habla del traslado del coro, que seguía permaneciendo en la cabecera, mientras se ultimaba la decoración del trascoro con el encargo hecho al escultor Esteban Jordán (1577). Don Andrés Cuesta había asistido a la tercera apertura del Concilio de Trento acompañado de don Francisco Trujillo en calidad de teólogo. Ambos debían tener, por tanto, una amistad que probablemente viniera de su común condición de colegial mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares, donde Cuesta había sido catedrático y donde Trujillo se había doctorado en Teología. El hecho es que

151 Llorca, B.: "La participación española en el Concilio de Trento", en *Historia de la Iglesia en España*, t. III-1º, Madrid, 1980, pp. 474-475.

Trujillo, tras haber sido canónigo de la Magistral de Alcalá, fue promovido a la diócesis de León en 1578, donde tomó posesión al año siguiente.

Entre las medidas contempladas por el nuevo obispo estaba la de cambiar el coro a la nave, como había pretendido Cuesta, pero contrariamente a lo sucedido años atrás no tuvo el obispo en esta ocasión el apoyo del cabildo. De este modo no llegó hasta el rey la pretensión de Trujillo pero sí al papa Gregorio XIII. Veamos cómo. En la catedral de León se conserva una documentación fragmentaria de gran interés, sobre esta nueva pretensión del obispo Trujillo, que corresponde a 1584¹⁵². Dicha documentación ha sido interpretada, a mi juicio, de forma parcial y no correcta del todo pues de ella se ha deducido que al obispo Trujillo se le deniega la autorización para el traslado del coro cuando, en realidad, es todo lo contrario como no podía ser menos, de tal manera que la solicitud del obispo obtiene un tajante *fiat ut petit* del papa que no deja lugar a dudas¹⁵³.

La mencionada documentación no tiene desperdicio, tanto por las razones alegadas por el obispo Trujillo como por la actitud del cabildo leonés que estaba más preocupado por quién iba a financiar los gastos de aquella obra que por el traslado mismo que hacía unos años había apoyado mayoritariamente. El argumento empleado por Trujillo, el obispo teólogo que había estado en las últimas sesiones de Trento en las que se trató de la necesidad de la reforma de la Iglesia en tantos aspectos, era que la disposición del coro sencillamente impedía la celebración del culto solemne, de tal manera “quod licet aedificium illius ecclesiae cathedralis speciosum valde et sumptuoso opere constructum existat chorus tamen intra dictam ecclesiam ita est

152 Archivo de la catedral de León., doc. nº 8786.

153 Esta documentación fue manejada por D. y H. Kraus (ob. cit., p. 216) si bien no se entiende que la traducción que del latín hacen de la “Copia de la demanda del obispo de León para que Su Santidad permita el traslado del coro” no sea completa. Esta dice así: “Copia supplicationis epi. Legionen. et gratia concessa a Smo. D. N. sub Dat. Tusculi 5. cal. May anno 1584.” Es decir, habla de las *gracia concedidas*, de la aceptación de su solicitud, por lo que el texto del documento finaliza con la significativa expresión *fiat ut petit*. Campos Sánchez-Bordona (1993, p. 377) indica al respecto que “Ante la abierta oposición del Cabildo, el prelado solicitará permiso al Papa Gregorio XIII, siendo de nuevo denegado” (?).

videat sed etiam magnum divini cultus solemnitati ac divinorum celebrationi presset impedimentum”.

Después de describir la organización de la cabecera que ya conocemos y la angostura del lugar, los accesos al altar mayor, etc., el obispo habla de la incómoda situación de aquellos que desde fuera de la cabecera intentan oír y ver a través de las pequeñas puertas del coro y capilla mayor (“per... parvas portas prospicientibus audiri aut conspici possint”), así como de la incomodidad de los prebendados tanto en la celebración del culto como durante la predicación. Todo ello se obviaría si se mudase el coro a un lugar más cómodo en la forma que muestran otras muchas catedrales españolas: “Omnibus et plurimis aliis inde nascentibus inconvenientibus obviaret si ipse chorus ad alium commodiorem locum transmutaret et ad eam formam quam in aliis fere omnibus cathedralibus ecclesiis Regnorum Hispaniarum adest...”. Es decir, trasladar el coro a la nave al *modo español*, representaba para este prelado que desea poner en marcha los decretos conciliares de Trento en la diócesis de León, un paso positivo y litúrgicamente deseable.

Trujillo recuerda que aquella había sido una iniciativa de “Andreas epus. legionen. ipsius Franci. epi. mediatus antecessor”, quien pensó en llevar adelante la mudanza una vez concluido el concilio de Trento, si bien la muerte le impidió realizarla, lo cual indica que hubo otro intento a pesar de la mencionada provisión real de 1560¹⁵⁴. Ahora, de nuevo, el obispo Trujillo solicitaba el *benevisum*, el visto bueno papal, para mudar el coro a un “lugar más cómodo y darle una mejor forma”, a todo lo cual se accede por parte de Gregorio XIII, no sin haber escuchado al cabildo que por algo gozaba del raro privilegio de exención respecto a su obispo.

154 El documento que comentamos da a entender que don Andrés Cuesta obtuvo el permiso papal si bien la fecha que indica es errónea o hay que atribuirlo al nuevo prelado de León, don Juan de San Millán: “Andreas epus. legionen.... qui... Pio Papa quarto S. V. praedecessore quasdam literas in forma Brevis subdatam die vigesima quinta Ianuarii millesimi quingentesimi sexagesimi sexti confectas de super obtinuit”. En efecto, en 1566 ya había fallecido el obispo Cuesta y ocupaba la sede Juan de San Millán.

Ahora bien, ¿qué se entiende como mejor forma? Sin duda se refiere a la colocación de la silla episcopal que el obispo pensó situar en el centro del coro, presidiéndolo, como se puede ver actualmente en Ávila pero no en Barcelona, por ejemplo, o bien en el lado del Evangelio del presbiterio, adelantándose a lo que señalaría el *Caeremoniale Episcoporum* de Clemente VIII¹⁵⁵. Esta fue una cuestión que dividió también a los cabildos, dando lugar a puntuales decretos como el del importante concilio provincial de Toledo de 1582, ya mencionado anteriormente.

A juzgar por los ataques que el cabildo leonés hizo a la pretensión del obispo Trujillo, es probable que se tratara de colocar la silla episcopal aislada, en el presbiterio, al modo visto en Italia. Por eso dice el cabildo, resumiendo la actitud de su prelado, que la “*intentio episcopi nulla allia est nisi ut habeat amplissimam sedem quam sit in conspectu totius populi*”, esto es, rompiendo con la tradición de la catedral, colocar una silla exenta en el lado del Evangelio de la cabecera, ocupando el espacio que tenía el coro, de tal manera que el obispo pudiera ver y, al tiempo, ser visto por los fieles y prebendados. Sin embargo, bien por el poder y resistencia del cabildo, bien por razones que hoy todavía desconocemos, la mudanza del coro quedó nuevamente en suspenso.

Resta por referirnos a las razones que presentó en Roma el capítulo leonés que, traducidas y resumidamente, venían a decir lo siguiente¹⁵⁶. En primer lugar denuncia el ánimo inquieto y

155 *Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII. Pont. Max. novissimè reformatum*, Romae, Typis Lepidi Fatii, MDCVI, p. 80. Este Ceremonial recoge el espíritu tridentino y cuantas situaciones nuevas consideró la Sagrada Congregación de Ritos, fijando por mucho tiempo las ceremonias en las que intervine el obispo. En relación con el coro tiene el interés de contemplar su situación bien detrás del altar, ocupando entonces la silla episcopal el centro de aquél (“*ita ut Episcopus in ea sedens respiciat recta linea mediam altaris partem*”), bien en el centro de la iglesia (“*Si vero chorus sit in medio Ecclesiae...*”), en cuyo caso la sede episcopal estará en el lado del Evangelio. Cuando se refiere el Ceremonial al coro en medio de la iglesia hay que entender, efectivamente, delante del altar, pero tan delante es en la cabecera como en la nave, por lo que no se ve nunca que haya un rechazo específico hacia la situación de los coros en la nave central.

156 Archivo de la catedral de León, doc. 8786: “*Causae quae sunt allegandae pro parte capli. legionen. apud Smum. ut impediatur executio gratiae concessae epo. legionen. super mutatione chori ab ipso praetensa*”.

per in perpetua lite")¹⁵⁷. En segundo término señala la singularidad de la arquitectura de la catedral entre todas las españolas. Mas grave era la acusación acerca de que la exposición hecha por Trujillo, en la solicitud al papa, era falsa [sic], pues no sólo la situación del coro en la catedral no destruía el edificio sino que lo adornaba tras los veinticuatro mil ducados invertidos en la obra nueva. Por aquí empezaban los verdaderos problemas pues, añaden los capitulares, los fondos de fábrica estaban pasando por una mala situación al tiempo que hacían frente a unos gastos muy considerables.

Resulta curioso que el cabildo para nada se refiera a los aspectos litúrgicos, insistiendo sólo en los aspectos económicos por lo cual estimaba que en aquella situación, descrita como indigente, había necesidades más perentorias, tales como la reedificación de una parte arruinada de la catedral¹⁵⁸, en lugar de "mutare chorum propter beneplacitum epi. in detrimentum ecla". La propia sacristía, continúan los capitulares, estaba necesitada de ornamentos a los que los fondos de fábrica no podían atender. Por último, el cuerpo capitular recuerda que dichos bienes de fábrica, según anterior concordia confirmada por la Rota, no podían utilizarse unilateralmente por el obispo ni por el cabildo sin el consentimiento de la otra parte. Son prácticamente los mismos argumentos que se repiten en un breve memorial entregado a los comisionados que representaron en Roma los intereses del cabildo¹⁵⁹, en el que también se hace la interesante observación de aquella doble operación de "mutatione et in-

157 Villacorta (ob. cit., pp. 589-597) transcribe las ejecutoriales de la Sagrada Rota Romana en uno de tantos pleitos habidos entre el cabildo leonés y el obispo Trujillo, fechado en 1585.

158 Es importante para la historia de la catedral esta observación acerca de una ruina que obliga a una *reedificacione a primis fundamentis*, si bien no especifica el lugar o lugares, pues en la *Copia commissionis...*, que se cita en la nota siguiente, solamente dice que la iglesia presentaba *in pluribus partis ruina*.

159 Archivo de la catedral de León, doc. 8786: *Copia commissionis pro parte capli. legionen. signanda ad impediendam gratiam epo. concessam super mutatione chori eccae. legionen.* (en letra del siglo XVI); y "Choro. Memorial dado a su Santidad por parte desta Sta. Igl. contra las pretensiones

novatione chori”, es decir, no sólo el traslado del coro sino de la introducción de modificaciones contra costumbre. Ello supondría un gasto añadido de quince mil ducados que representaba un grave daño para los bienes de fábrica, además de ser una operación “nec necessaria nec utilis” sino, por el contrario, “damnosa et perniciosa”. Muy mal debía de ver el cabildo la situación en Roma por lo que alguien, en el Memorial redactado en latín, añadió en castellano: “Vuestras mercedes la encomienden a Dios que con harto temor se da que no pasará”. Todo ello ocurría en 1584 y se pierde, de momento, noticia documental de la historia del traslado del coro.

El cabildo de León fue siempre muy celoso de sus derechos frente a las iniciativas de los obispos de cuya jurisdicción estaban exentos, pero de modo muy especial en todo aquello que contraviniera los “estilos, costumbres y ceremonias antiguas” de su iglesia. No en vano, a raíz del citado Ceremonial de Obispos de Clemente VIII, cuya primera edición data de 1600 luego corregido y aumentado en la de 1604, la iglesia de León junto con otras “y unidas todas con la Primada de Toledo”, se dirigieron al papa solicitando que el nuevo Ceremonial respetara la situación consolidada a lo largo de una dilatada historia en cada una de las catedrales españolas. Estudiada la petición por la Sagrada Congregación de Ritos, declaró, el 11 de junio de 1605, “Que el referido nuevo Ceremonial, no quitaba los estylos, ceremonias, y costumbres antiguas de las dichas Cathedrales de estos Reynos de España; porque los unos, provenían por Concesión Apostólica; y otros, por la variedad de Ministros, y también por la diversa situación de las mismas Iglesias, sus Altares, y Coros...”¹⁶⁰, es decir, la declaración que hemos transcrito en latín en el anterior capítulo..

Este mismo fue uno de los argumentos utilizados por el cabildo ante el rey Felipe V, cuando en 1731, poco antes de que se trasladase el coro definitivamente, acudió al monarca como

del Sr. Obpo. sobre mudar el choro y entrometerse en la distribución de los reales de la fábrica contra las ejecutoriales de la concordia” (en letra del siglo XVIII).

160 Archivo de la catedral de León, impreso citado anteriormente: “Representación de la Santa Iglesia de León, al Rey Nuestro Señor con el motivo de la novedad, intentada en el año de 1731...”.

... como superior de las Catedrales pero también como canónigo de la *Pulchra Leonina* con silla en el coro frente a la del obispo, para que mediara ante ciertas pretensiones del obispo Torre Herrera. El pleito es largo e interesante, aflorando siempre cuestiones de preeminencia y protocolo, sujetando constantemente al obispo, donde el coro, una vez más, sale a relucir: "que no se altere el estilo, que se ha observado en el Coro, y como en el de León no tenga el Prelado Silla preheminentemente..."¹⁶¹, es decir, desde los obispos Cuesta y Trujillo, en el siglo XVI, hasta Torre Herrera, en el siglo XVIII, fueron vanas sus tentativas por hacer visible una autoridad episcopal sin jurisdicción, nunca respaldada del todo por Roma y aquí firmemente discutida por la Corona.

No conozco aún lo sucedido en torno a 1740, siendo obispo don José Lupiá Roger (1736-1752), pero lo cierto es que sin mayores problemas ni enfrentamientos¹⁶², soslayando la financiación de la obra, dejando a un lado el peso de la "costumbre y estilo" de la iglesia de León, desaparecidas las reservas reales, obviado el Ceremonial de Obispos, etc., en muy poco tiempo se encontró instalado el coro en la nave mayor tal y como hoy la vemos. Ello formaba parte, sin duda alguna, de una reconsideración total del presbiterio con el encargo del espectacular retablo que hicieran por entonces los Tomé¹⁶³, Narciso y Simón Gavilán, el cual exigía un más amplio y libre espacio que el anterior medieval de Nicolás Francés¹⁶⁴. Actualmente ya no se encuentra allí esta joya barro-

161 "Representación de la Santa Iglesia de León...", fol. 7 vº.

162 Villacorta cita una significativa Concordia del cabildo con el obispo José Lupiá, en aquel preciso año de 1740 (ob. cit. p. 71, nota 83).

163 Entre las ventajas que para Narciso Tomé derivarían de sacar el coro de la cabecera, recogidas por Teijeira ("El traslado de la sillería coral...", p. 236), están las del "mayor luzimiento del retablo y dejar la capilla mayor con todo desaogo, aziendo presbiterio mui capaz para todas las funziones..., logrando desta forma todo el pueblo pueda ber los oficios dibinos, lo que oi por la estrechez de sitio no se puede lograr ni tener luzimiento las funziones principales... pues por las rejas de los lados sólo se podrá ber la mitad y por la del trascoro, con el estorbo de los fazistoles, suzederá los mismo".

164 Sobre uno y otro retablo vid. Alvarez, F.: "La pulchra leonina y su retablo de la capilla mayor", en *Archivos leoneses*, 1952, nº 12, pp. 95-109; Prados García, J.M.: "El retablo mayor del siglo XVIII de la catedral de León", en *Archivo Español de Arte*, 1982, núm. 220, 329-350"; y Llamazares Rodrí-

ca que tanto escandalizaba a Ponz¹⁶⁵, pues los criterios que orientaron la restauración de la catedral en el siglo XIX eliminaron el retablo en aras de un purismo estilístico que tanto dañó a la catedral¹⁶⁶ y que a punto estuvo de trasladar de nuevo el coro a la cabecera, en un peligroso viaje de vuelta.

El coro en la vida de la catedral

Por lo apuntado hasta aquí cabe deducir que, en efecto, el coro es la referencia más importante para la vida del clero catedralicio, antes y después de Trento. Y lo es por la ineludible obligación de cumplir con el llamado servicio de coro, exigencia que atañe tanto a los miembros del cabildo, de modo individual, como al cabildo de forma colegiada. Este servicio de coro comprende, principalmente, el rezo y canto de las Horas -también conocido como el oficio divino-, que sólo puede hacerse en el coro, donde cada uno ocupará la silla que le corresponde y no otra, pues de lo contrario no cumpliría con este precepto.

Las horas son siete, entre nocturnas y diurnas, coincidiendo en su nombre y carácter con las que rigen la vida cotidiana del clero regular desde tiempo inmemorial¹⁶⁷, a saber: Maitines y Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas¹⁶⁸. Cada una de estas horas se compone fundamentalmente de himnos, salmos y cánticos, si bien, la parte más importante del oficio divino es la misa conventual que se inicia después de la hora Tercia, pudiendo ser “intra chorum” o “extra chorum”, según

guez, F.: *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, pp. 362-374.

165 Parte del retablo ha sido montado en la iglesia del convento de San Francisco de León.

166 Navascués Palacio, P.: “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”, *Medievalismo y neomedievalismo. Aspectos generales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 17-66.

167 Moulin, L.: *La vie quotidienne des moines du X^e au XV^e siècle*, París, Hachette, 1990, p. 27 y ss.

168 Solans, J.: *Prontuario litúrgico ó sea breves comentarios sobre las rúbricas del Breviario Romano...*, Barcelona, Imp. Subirana Hermanos, 1897, pp. 112-133 y 515-549.

se celebre dentro o fuera del recinto del coro. Sobre este planteamiento general del "Officium canonicorum" pueden darse diferentes matices, a lo largo del tiempo y del espacio, relacionados con la mayor o menor solemnidad de las festividades, de la época del año litúrgico, de las estaciones, de los usos de cada catedral o de que contemplemos el oficio divino en la de Granada en el siglo XVI, cuando el arzobispo Fray Hernando de Talavera era el primero en levantarse a media noche para rezar maitines¹⁶⁹, o que, comprobemos cómo se fueron juntando las horas nocturnas a las diurnas, para no interrumpir el sueño, de tal manera que maitines y laudes se rezaban a las seis de la tarde, y prima a las nueve de la mañana, tal y como llega a ser habitual en todas las catedrales al iniciarse el siglo XX, sin mencionar la nueva situación a partir del concilio Vaticano II¹⁷⁰.

De cualquier modo fue inamovible el número de horas y la misa conventual como carga obligada de todos los miembros del cabildo, tanto dignidades como canónigos, así como para el clero adscrito al servicio de coro de la catedral, esto es, racioneros y capellanes. Con ánimo de estimular esta presencia indelegable en el coro, se instituyó desde muy antiguo¹⁷¹ un esti-

169 Así lo recoge López Calo de la *Historia Eclesiástica de Granada*, de J. Antolínez de Burgos, en su formidable obra sobre *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, t. I, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963, p. 27.

170 Entre los muchos ejemplos que cabe citar vid. el *Reglamento de Coro de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona*, Imp. de Jesús García, 1931, p. 9. Después de la última reforma del Código de Derecho Canónico, todo ha variado mucho hasta ser un recuerdo vago de lo que fue. Así, en los últimos y vigentes *Estatutos del Cabildo Metropolitano de Santa María de Pamplona* (Pamplona, 1990) se dice en el artículo 14º: "Siendo el fin propio de la Liturgia de las Horas la santificación del día y de todo esfuerzo humano, se celebrará al menos, alguna Hora, la que mejor responda a la natural; siendo en todo caso competencia del Arzobispo, oído el Cabildo, determinar qué partes del Oficio Divino se han de celebrar en coro".

171 Tomás Muniz, en su *Derecho capitular según el Codex Iuris Canonici y la legislación concordada de España* (Sevilla, 1926, pp. 220-221), atribuye este acicate a Ivo de Chartres, quien lo hizo "ut de negligentibus facerem diligentes, de tardis assiduos ad frequentandas horas canonicas, delibera- vi apud me ut darem eis dimidiam praeposituram, ut inde fierit quotidianus panis, quem acciperent assidui, amitterent tardi; ut quos panis interni dulcedo non movebant, panis corporis refectio provocaret, quamvis eorum annua prebenda ad hoc sufficiens esse deberet".

pendio que recibe el nombre de *distribuciones* o *pitanzas*, las cuales se sumaban a la *prebenda* o *gruesa* aneja a la canonjía, esto es, al oficio eclesiástico. Ambas componen la fuentes de ingresos del canónigo, la prebenda como sueldo fijo y las distribuciones como ganancias diarias y variables que dependen de su asistencia al coro, de la puntualidad con que acude después de oír el cimbalillo, de su actitud ante el rezo o el canto (*cantu et voce psallente*), etc. A estos efectos, un canónigo que hace las veces de apuntador¹⁷², sentado en el coro alto, habitualmente en la parte delantera del mismo, en una suerte de pequeña oficina, con su armario bajo el asiento, mesa abatible, pluma y tintero, va tomando nota de aquellos que cumplen debidamente el servicio del coro, todas las horas de todos los días. Todavía se conservan, allí donde no se han desmantelado, muchos de estos sitiales de los apuntadores, más o menos completos, como en los coros de Ávila o Córdoba, habiendo encontrado aún en algunos de ellos viejos papeles y plantillas impresas para su cumplimiento.

Pero no sólo las horas canónicas, las cuales, se distinguían en mayores y menores con una dotación distinta, sino que todas las celebraciones y procesiones a las que los Estatutos de la catedral obligaban al cabildo a asistir, representaban otras tantas oportunidades de ingresos, de tal manera que la presencia del clero de la catedral en el coro se traducía en una lucrativa actividad que no se descuida, pues las ausencias no sólo impedían percibir las distribuciones sino que la falta reiterada era motivo de penas y descuentos. Es decir, tanto en el plano espiritual como en el material, el coro era el eje de la vida de la catedral.

Toda esta actividad está recogida en la llamada *Regla de Coro*, libro básico para conocer la personalidad de una determinada catedral, de acuerdo con sus usos y costumbres, que en ocasiones se redacta bajo el título de *Constituciones*, como en la de Astorga, de *Estatutos*, como en Avila, o de *Directorio*, co-

172 Llamado también puntador o contador de horas, teniendo cómo misión no sólo anotar la asistencia del clero de la catedral a todas aquellas funciones dotadas de una distribución, sino la de mostrar en una tabla en la sacristía la cuantía de estos "beneficios manuales", según las festividades de la semana o del mes.

derar de modo suficiente estos textos que perpetúan viejísimas costumbres, advocaciones, festividades, aniversarios, nombres, procesiones, organización musical, cantos, composición y situación de los miembros del coro, etc., de tal manera que constituye, a mi juicio, el código genético de la propia catedral, ya que apenas si hay modificación en las distintas versiones que se hacen a lo largo de los siglos. En muchos casos estos estatutos de coro tienen el carácter de reglamento propio, como en Astorga¹⁷⁵, en otros se integran en el ceremonial de la catedral, especialmente después de Trento, como sucede en Zamora¹⁷⁶, o se contemplan de modo general en las mismas constituciones de la catedral, especialmente desde el Concordato de 1854, como, por ejemplo, encontramos en Santiago de Compostela¹⁷⁷. La regla de coro es de tal trascendencia para la vida de la catedral que, con frecuencia, se guardaba cogida con una cadena en la sacristía, como la *Consueta* de la catedral de Granada, esto es, *Las buenas e loables costumbres e çerimonias que se guardan en la Sancta Iglesia de Granada y coro della*¹⁷⁸.

Hoy resulta muy difícil imaginar lo que fueron estos coros en plena actividad con todos sus elementos, pues ni los mejor conservados guardan la organización del coro de antaño. Sin embargo, merece la pena intentarlo apoyándonos en descripciones de mediados del siglo pasado, antes de que se perdiera su memoria tras

173 Directorio de ceremonias de altar y coro de la Santa y Apostólica Iglesia Catedral de Almería, publicado como anejo de los *Estatutos de la Santa y Apostólica Iglesia Catedral de Almería*, Almería, Imp. católica La Independencia, 1911, pp. 89-166.

175 *Constituciones que deben observarse en el coro de esta S.A.Y. Catedral de Astorga*. Copia manuscrita con letra del siglo XIX que obra en el archivo catedralicio (s.sign.), que comienza así: "Instituidos los Cabildos Catedrales, no sólo para formar el Consejo de los Obispos y asistirles en las ceremonias Pontificales, sino también para recitar con la mayor solemnidad posible los oficios divinos en el coro...".

176 *Resumen de las ceremonias que se observan y deven observarse en esta Santa Iglesia Cathedral de Zamora, arreglado a los ceremoniales y loables costumbres de ella*, Zamora, Imp. de Juan Vallecillo, 1814.

177 Sirvan de ejemplo las *Constituciones de la Santa Apostólica M. Iglesia de Santiago, adaptadas a la legislación canónica vigente y derecho concordado*, Santiago, Tip. del Seminario, 1921.

178 Vid. el admirable trabajo ya citado de López Calo, p. 13 y ss.

el Concordato de 1854 y prácticamente perdida en nuestros días. Para ello escogemos como referencia el muy completo coro de Toledo, ampliamente tratado por Sixto Ramón Parro¹⁷⁹, donde las sillerías alta¹⁸⁰ y baja, para canónigos y racioneros, se dividen longitudinalmente en dos bandas, el coro del Arzobispo, en el lado de la Epístola, y el coro del Deán, en el lado del Evangelio, ambos presididos por la silla arzobispal en el centro del fondo del coro. Como en todos los coros la tablilla que se coloca en uno de los dos coros, con el *Hic est Chorus*, señalaba cuál de ellos regía en aquella semana, es decir, a qué coro le correspondía iniciar el canto alternado¹⁸¹. Una reja con dos puertas, para el ceremonial, cierra el recinto del coro por su parte delantera que, en Toledo, no se une al presbiterio por valla fija. En la disposición actual el acceso de los canónigos, ministriles, organistas y mozos de coro, puede hacerse también por las entradas abiertas en ambos costados, cuyas escaleras suben a las tribunas de los órganos y cantorías, pero hasta el siglo XVI la entrada procesional tenía lugar por el eje del coro, por donde hoy está la silla arzobispal, según se explicó anteriormente¹⁸².

Una vez dentro del coro, vemos en el centro y cerca de la reja un altar, en Toledo llamado de Prima por la misa que se decía en él después de esta hora canónica, y que debió de servir entre otras para la misa conventual “intra chorum”. Frente a este altar y en medio del coro un gran y elevado atril en bronce, llamado del Águi-

179 Parro, S.R.: *Toledo en la mano*, t. I, Imp. de Severiano López, 1857, pp. 159-221.

180 La sillería alta de la catedral de Toledo resulta excepcional por su hechura, pues tiene alcance de verdadera arquitectura, con sus columnillas avanzadas y la cubrición de los sitiales, como si se tratase de una versión renacentista del prestigioso coro de Mateo en Santiago de Compostela, entonces todavía en uso.

181 En catedrales como la nueva de Salamanca, para evitar el constante cambio de la *tablilla* de un coro a otro, se arbitró un ingenioso sistema en la sillería proyectada por Joaquín y Alberto Churriguera, consistente en una cortinilla -aún en funcionamiento- que sobre las puertas interiores de uno y otro coro deja oculto o visto el *Hic est Chorus*, ocupando el campo de un escudo coronado sostenido por ángeles, de gran belleza.

182 G.E. Street, en su excepcional obra *La arquitectura gótica en España* (Madrid, Calleja, 1926; 1ª ed., Londres, Murray, 1865, p. 268), ya arriesgó la misma interpretación cuando dice: “Porque, en el testero occidental de su antiguo cancel se conserva aún la puerta de entrada al coro, la cual fue condenada después de colocar el trono del obispo en el centro del testero del coro...”.

ciones de vísperas y laudes” cantándose allí mismo “las calendas de prima, las profecías y todas las lecciones de maitines y completas”¹⁸⁴. Otros dos largos atriles se sitúan en Toledo delante de la sillería baja, uno a cada lado del coro -los excelentes de Nicolás de Vergara- para colocar los grandes libros corales del canto de las horas canónicas. Estos tres atriles son fijos, de noble y pesado metal, pero había otros tres portátiles de madera, de los cuales uno era algo mayor “para los libros de la melodía y del canto de órgano” o canto

183 Este atril llamado así por el águila con las alas desplegadas que sirve de apoyo al libro, es normalmente en bronce y forma parte del mobiliario propio del coro, conociéndosele comúnmente como “el Águila”. Como formidables ejemplos conservados de “Águilas”, además de la de Toledo, cabe citar los de las catedrales de Salamanca, Sevilla y Málaga: “Por este tiempo se hizo el Águila de bronce para leer las lecciones en el coro de los Sres. Prebendados pues en cuentas de 1681 consta se aderezó dha. Águila” (*Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde su erección, hasta el presente año de 1785, por el señor Doctor D. Cristóbal de Medina Conde, Canónigo más antiguo de ella*, Málaga, Imp. del Correo de Andalucía, 1878, p. 93. Hay ed. facsímil, Málaga, Arguval, 1984). En ocasiones se hicieron imitaciones en madera como la que aún se conserva en el coro de la catedral de Almería, labrado en buena caoba en 1871, o bien las dos águilas del siglo XVI que aún pueden verse en la catedral de Albaracín.

184 Estas Águilas, hoy perdidas en su mayor parte, fueron una de las señas de identidad del coro mismo, monástico o catedralicio, y se remontan a la Edad Media, tal y como nos lo recuerda el abad Suger en Saint Denis, al comentar en su *Liber de rebus in administratione sua gestis* (h. 1144-1149), cómo mandó “dorar de nuevo el águila, situada en el centro del coro”, o incluso, anteriormente, en el siglo XI, según relata Andrés de Fleury en su *Vida de Gauzolino*, cuando dice de éste que hizo para el coro de la abadía de Fleury “un facistol de metal de España, macizo, para usar los días de fiesta; había fundido su base con el arte del fundidor y la reforzó y embelleció con cuatro leoncillos; encima una columna de tres codos de alto, fabricada con el arte del fundidor y pulida con mucho trabajo de una manera en todos los sentidos admirable, en cuyo centro brillaba la imagen de un águila voladora” (Vid. *Fuentes y documentos para la historia del arte*, vol. III a cargo de J. Yarza y otros autores, Madrid, Barcelona, 1982, pp. 41-42 y 108). No deja de ser interesante recordar que el pie del extraordinario atril del Águila de la catedral de Salamanca, apoya en unos leoncillos. Sobre el significado del águila dice López Ferreiro (ob.cit. p. 293): “El águila, por su tendencia a remontarse en lo alto, es símbolo de la contemplación. Por eso se adoptó su figura en los atriles, para indicar hacia dónde deben dirigir su atención los cantores...”.

llano, donde se colocan los niños de coro con sus maestros, y se traslada al lugar en que se canta cada cosa, esto es, o bien entre el altar y el atril del Águila, o bien detrás de éste. Los otros dos atriles “son más pequeños y su peana está adaptada a la forma del antepecho de las sillerías altas” para acoplarlos en él, pues sirven para los libros en que se “capitulan las vísperas y horas menores, y también para cantar en ellos la Epístola y el Evangelio” de las misas que se dicen en el altar del coro.

En torno a los atriles fijos se colocaban apoyando en ellos, en el suelo, los grandes cantorales de uso más frecuente, como puede verse en antiguas fotografías del coro toledano, mientras que el resto se guardaba en la llamada “cuadra de los libros”, en una pequeña pieza de la antesacristía. No obstante, en coros más modernos como el extraordinario de la catedral nueva de Salamanca, estaban previstos en el grueso del cerramiento del coro, unas piezas para guardar los cantorales, acudiendo a ingeniosos sistemas de deslizamiento en las estanterías para facilitar el movimiento de los monumentales y pesados libros de coro.

Extrañamente, en la catedral de Toledo no hay facistol, pues en el siglo XVI debió de ser sustituido por los dos atriles fijos de Vergara, pero lo habitual es que el coro cuente con su gran atril entre las dos bandas del coro, sobre cuyo pie fijo gira un cuerpo de madera de cuatro caras inclinadas sobre las que apoyan los libros de canto. La catedral de Sevilla, además de los dos atriles largos y en paralelo al modo de Toledo, cuenta también con un facistol colocado en el centro del coro. Su situación resulta fundamental no ya para el coro mismo, sino en relación con el presbiterio, pues ya se vio cómo Enrique Egas tomaba en la catedral de Granada la distancia entre el facistol y la reja del presbiterio, para establecer las medidas correctas a efectos acústicos. De muchos de estos facistoles se han hecho piezas de museo, desarraigándolos de su marco natural y litúrgico, habiendo tenido en su día la más alta consideración. Piénsese en el pie de facistol que Vasco de la Zarza hizo para el coro de la catedral de Ávila; el facistol completo que se atribuye a su taller en la catedral de Segovia; o qué decir del facistol de la *Magna Hispanensis*, proyectado por Hernán Ruiz el Joven, con bronce fundidos por Bartolomé Morel y esculturas de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Cuando ya pensamos tener fijados todos los elementos del coro, aún quedan muchas cosas por decir, unas perdidas y otras conservadas. Vamos a rescatar algunas de ellas relativas a los asientos que no son fijos, especialmente los ocupados por los *pluvialistas* o *caperos*. Así, al fondo del coro, por delante de la escalera que sube a la silla del prelado se suele situar un banco sin respaldo pero con tarima, que servía de asiento a aquellos¹⁸⁵, sin los cuales no hay función solemne en el coro. Desde allí podríamos observar mejor a quienes ocupan los sitios bajos del fondo, la llamada *Enfermería*, donde se sentaban los canónigos enfermos o ancianos pero que no estaban eximidos de su asistencia al coro. Así está testimoniado, al menos desde comienzos del siglo XVI, en las catedrales de Toledo y Málaga, entre otras, restando aquellas sillas vacantes cuando no había impedidos¹⁸⁶.

De este modo, poco a poco, se va definiendo el coro, donde no faltaron candelabros y blandones para iluminarlo, como tampoco los braseros en invierno. Tan sólo resta que alcemos la vista para ver crecer cada vez con más altura y aparato, desde el siglo XVI al siglo XIX, los órganos de coro que como instrumento y arquitectura, se desarrollaron en este espacio de la catedral para acompañar el canto. Su situación responde a la realidad dual del coro, de tal manera que es muy común encontrar dos órganos que, además, reciben el nombre del coro al que pertenecen. Su afinación permite acompañar al canto, con independencia de que puedan utilizarse como órgano solista, y su disposición bajo los arcos que separan la nave mayor de las colaterales, hacen de la posición misma una solución netamente española¹⁸⁷, al margen de las características del

185 Reciben el nombre de *caperos* o *pluvialistas* aquellas dignidades y beneficiados que llevan las capas pluviales y que, en número de dos, cuatro o seis, según la solemnidad de la festividad, rigen el coro junto a los sochantres y forman parte de las procesiones, que en muchas catedrales se denominan de dos o cuatro capas, aludiendo a la solemnidad de las mismas. Los caperos se nombran por turnos y reciben una distribución por su desempeño.

186 Bolea, ob. cit., p. 142.

187 Jesús Ángel de la Lama, en su libro *El órgano barroco español I. Naturaleza* (Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 93-118), hace un amplio repaso a esta cuestión recogiendo anteriores opiniones. No obstante,

instrumento¹⁸⁸. Entre éstas desearía resaltar, en todo caso, que la lengüetería o trompetería tendida, tanto hacia la nave central como hacia las naves laterales, ponen de manifiesto que es un instrumento surgido bajo las bóvedas de la catedral y en aquel punto, por lo que su traslado o alteración del entorno resulta una aberración máxima. Sólo desde allí salen sus voces de un modo adecuado, extendiéndose por la inmensidad de aquel espacio que sólo la música es capaz de colmar. Ocasionalmente, en algunos casos aislados como el de la bella e injustamente subestimada catedral de Badajoz, se encuentra el órgano en la posición inglesa, esto es, sobre el plano del que llamamos trascoro.

Todos estos órganos, que tantas veces llegan a ser sorprendentes¹⁸⁹ tanto por la calidad de sus voces como por los efectos sonoros (registros de pajaritos y tambores), la grandiosidad de su arquitectura (Sevilla), con castillos mudos y cantantes (Granada), los ingeniosos autómatas que marcan el compás (Astorga), etc., tienen a su vez otros rincones habitualmente ignorados, y no me refiero ahora al llamado *secreto* del órgano, sino al mundo que rodea la cámara de los fuelles (Salamanca¹⁹⁰) que, alojados bajo el órgano, nos muestran la delicada mecánica que alimenta aquel ser capaz de despertar una bronca tormenta dentro del templo, o de acompañar con dulzura las blancas voces de los infantes de coro.

Junto a estos órganos fijos y monumentales en alto, llamados con propiedad *órganos de coro*, nos consta que hubo otros órganos menores, de los llamados positivos, compartiendo espacio con atriles y bancos dentro del coro, “para apoyar más de cerca el canto del salterio”, como afirma Ayarra que sucedió la

y por lo dicho hasta ahora en relación con el coro, hay puntos de vista referentes a las catedrales que difieren de lo aquí expuesto. Vid. También Jambou, L.: *Evolución del órgano español*, vol. I, Oviedo, 1988, pp. 94-99 y 214-220.

188 González de Amezúa, R.: *Perspectivas para la historia del órgano español*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1970.

189 *El órgano español. Actas del primer congreso* (27-29 de octubre de 1981), Madrid, Universidad Complutense, 1983. Vid los artículos de F. Acitores, “Peculiaridades del órgano ibérico” (pp. 11-19) y A. Bonet Correa: “La evolución de la caja de órgano en España y Portugal” (pp. 24-354).

190 Marcos, F., y Echeverría, L. de: *Los órganos de las catedrales de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1987.

Catedral de Sevilla, al menos entre los siglos XVI y XVII, haciéndose cada vez más rica, intensa y matizada la actividad del coro en función de la liturgia. Por ello no extrañan aquellas sentidas palabras que Pérez Galdós pone en boca de uno de sus personajes, en los *Episodios Nacionales*, cuando contemplando la arquitectura de la catedral de Sevilla y “zumbando en mis oídos el grave canto del coro, y a intervalos una chorretada de órgano, cuyas maravillosas armonías me hacían estremecer de emoción, poniendo mis nervios como alambres... ¡Maravilloso efecto del arte -añade Galdós- que consigue lo que no es dado alcanzar a veces ni aún a la mismísima religión!”¹⁹².

El coro, finalmente, abriga en la cara exterior de su cerramiento numerosos altares, lienzos pintados, enterramientos, relieves, etc., sin olvidar el propio tratamiento arquitectónico, que siguen enriqueciendo el coro como conjunto histórico, litúrgico y artístico, destacando por su especial consideración el que llamamos trascoro¹⁹³. El entendimiento de éste, según se ha manifestado más arriba como antecoro -no en vano en la documentación antigua se le denomina “delantera del coro”, mientras que se reserva el nombre de trascoro a lo que llamamos girola o deambulatorio-, hace que funcione como fachada, dando acceso procesional bien por su única puerta central, como en Barcelona o en el perdido de Tarragona, bien por las dos puertas que vemos en Sevilla o Córdoba. Ello no impide que un altar central o dos co-

191 Ayarra Jarne, J.E.: *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, pp. 20-21.

192 Pérez Galdós, B.: “Los cien mil hijos de San Luis”, *Episodios Nacionales*, ed. Aguilar, t. I., Madrid, 1963, 7ª ed., p. 1676.

193 Sobre los trascoros hay un estimable trabajo debido a Jesús Rivas Carmoña: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994. No obstante, el hecho de considerar los trascoros en la imagen y uso que hoy ofrecen, sin vincularlos a cuanto sucede en el interior de los coros a lo largo de la historia, llevan al autor a apreciaciones que no son del todo exactas, como la distinción que hace de los tipos de trascoros y, muy especialmente, la tónica e inexacta afirmación de que “ese adornado muro plantado en medio de la nave central otorga una visión diferente de la que generalmente se da en las ininterrumpidas catedrales francesas, alemanas o inglesas” (p. 39). Esta visión vicia en parte este meritorio estudio que, por otro lado, no vincula el antecoro/trascoro al espacio litúrgico que genera ante sí en la nave central.

laterales permitan la celebración de la misa ordinaria, como podemos verlo en el trascoro de la catedral de Palencia o Sevilla, donde también se conserva completa la ordenación del espacio en este sector de la nave central, como verdadera iglesia para los fieles, con su presbiterio, altar y púlpitos.

Por razones anteriormente vistas, muchos coros cegaron su única puerta procesional, como Toledo o Burgos, y otros concibieron ya absolutamente ciegos estos paños que con propiedad pueden llamarse trascoros, como los de Ávila, Salamanca o Segovia¹⁹⁴. En estos se dispuso igualmente presbiterio, altar y púlpitos para atender a los fieles en la liturgia ordinaria, no existiendo banco o asiento alguno en esta parte de la catedral, como lo recogió Parcerisa en un célebre grabado del trascoro de la catedral de Oviedo, antes de su destrucción iniciada en 1901 por el obispo Ramón Martínez Vigil. Ya no podría escribir Clarín *La Regenta*, pues le faltaría al igual que al lector de hoy, la apoyatura del espacio real. ¿Cómo interpretar aquellos pasajes en los que el Magistral pasea la catedral de Vetusta-Oviedo, si ya no existen las secuencias espacio-literarias que acompañan la acción de la novela? Cómo entender lo que describe Clarín al decir: “En la gran nave central del trascoro había muy pocos fieles, esparcidos a mucha distancia; en las capillas laterales, abiertas en los gruesos muros, sumidas en las sombras, se veían apenas grupos de mujeres arrodilladas o sentadas sobre los pies... Sin detenerse pasó el Magistral junto a la puerta de escape del coro; llegó al crucero; la valla que corre del coro a la capilla mayor estaba cerrada...” Desdichadamente nada de esto existe y hoy la catedral de Oviedo resta como una simple iglesia grande, después de una nefasta operación que certeramente calificaron Dorothy y Henry Kraus de “iconoclastia disimulada”¹⁹⁵.

194 Ruiz Hernando, A.: “Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia”, *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 199-242.

195 Kraus, ob. cit., pp. 31-38.

Uno de los modos de entender razonablemente la longitud y amplitud del proyecto de la catedral, estriba en su percepción como espacio procesional, pues el culto solemne no radica solamente en los servicios del altar y coro, como funciones estáticas, sino que alcanza una dimensión dinámica, al desplazarse procesionalmente por sus naves y claustro, o saliendo a las calles de la ciudad. La realidad de la procesión como una de las actividades más importantes y solemnes de la catedral, en las que con frecuencia se incorpora el cabildo municipal y el clero de todas las parroquias y conventos de la ciudad, apenas si la podemos percibir hoy a través de las solemnes procesiones como la del Corpus, en Toledo, o las más sencillas por el interior del templo, como recientemente se ha recuperado en la catedral de Astorga¹⁹⁶.

Sin embargo, en otro tiempo, fueron muchas las procesiones de distintas categorías y trayecto que anualmente recorrieron las naves de la catedral. Desde la más elemental y obligada dominical hasta las que exigen las festividades generales de la Iglesia y las particulares de cada catedral, solían pasar de cien las procesiones de una catedral media. Así, en la de León, se celebraban anualmente ciento seis procesiones a principios de este siglo, después de haber eliminado unas veinte, lo que casi representa una cada tres días, de las cuales ochenta y ocho eran por el interior del templo, dos por el claustro y dieciséis por la ciudad. Todas ellas tenían un común denominador, su formación, origen y término en el coro, después de hacer las correspondientes estaciones. Por esta razón, la alegre eliminación de los coros deja sin sentido el espacio de la catedral, pues servía para canalizar todo este movimiento, bien atravesando el coro, bien rodeándolo, según la clase y solemnidad de la procesión. Con el ánimo de actualizar lo que ésto representó en la vida de la catedral y recuperar la conciencia de la utilización de un espacio que parece desprovisto de valor, damos a continuación una idea resumida de lo que fueron las procesiones en tres ca-

196 Navascués Palacio, P.: "Arquitectura y liturgia en la catedral de Astorga", en *Catedral. Revista de los Amigos de la Catedral de Astorga*, 1994, núm. 3, pp. 10-13.

tedrales de distinta organización en planta, es decir, la catedral de Astorga, como templo de tres naves sin girola; la catedral de León, con tres naves y girola; y la catedral de Toledo con cinco naves y doble girola.

Para la catedral de Astorga he utilizado como fuente las *Constituciones que deben observarse en el Coro de esta Santa Apostólica Iglesia Catedral de Astorga*¹⁹⁷ y los *Estatutos de la Santa Iglesia de Astorga*¹⁹⁸ del siglo XVIII. En aquellas, en el capítulo dedicado a las “Procesiones y Estaciones”, se dice en su artículo cuarto: “Todas las procesiones que tengan lugar en esta Santa Iglesia, ya sean por dentro de sus naves o claustros, o sean por fuera, se ordenarán y darán principio en la puerta del coro¹⁹⁹, sin que a nadie sea permitido incorporarse fuera de la valla²⁰⁰, y mucho menos a no mediar causa razonable, a la salida de la sacristía²⁰¹ a excepción del Señor Penitenciario²⁰², si en aquel momento saliera del confesionario, o cuando ocurriera

197 *Constituciones que deben observarse en el Coro de esta Santa Apostólica Iglesia Catedral de Astorga*, copia manuscrita de la segunda mitad del siglo XIX, recogiendo anteriores redacciones, conservada en el archivo de la catedral de Astorga (carece de sign.).

198 *Estatutos de la Santa Iglesia de Astorga bechos en 25 de junio de 1776*, ms. del archivo de la catedral (sin sign.). En ellos se hace referencia a los antiguos de 1521 e incluyen también los específicos relativos al coro en una redacción breve y distinta a la de las mencionadas *Constituciones*.

199 Se refiere a la puerta principal del coro o puerta de ingreso que da frente al altar mayor. Las otras puertas laterales y la del trascoro, se utilizaban tan sólo para acceder a las tribunas del órgano, músicos y cantores, por las que también accedían los canónigos y beneficiados cuando éstos llegaban tarde al Oficio Divino, debiendo esperar en ellas el momento señalado para incorporarse a su silla correspondiente.

200 Llama valla a lo que hoy denominamos *vía sacra*, como paso de comunicación entre el coro y el ámbito del presbiterio o altar mayor.

201 El paso a la sacristía se abre al fondo de la capilla primera del lado norte, entre las capillas de la Purísima y de Santiago, cuya hermosa portada se debe a la maestría de Rodrigo Gil de Hontañón.

202 El Penitenciario era, junto con el Lectoral, Magistral y Doctoral, uno de los cuatro canónigos de oficio, con que contaron las catedrales españolas. Habiéndose modificado hoy sustancialmente la estructura y cometido del cabildo catedral, el vigente Código de Derecho Canónico (1983) contempla de modo específico y único el oficio del canónigo Penitenciario, reconociendo en él *la facultad específica, no delegable, de absolver en el fuero sacramental las censuras “latae sententiae” no declaradas, ni reser-*

que los que celebran en el altar mayor no tuvieron tiempo para llegar al coro²⁰³...”. Es decir, a la hora de concebir la procesión por parte del cabildo, ya se tiene en cuenta el punto de partida y el carácter cerrado de su desarrollo que sólo con las salvedades señaladas admitía nuevas incorporaciones. Tampoco estaba permitido abandonarla sin una alta causa “so pena de perder la procesión”, esto es, de dejar de ganar la parte que le correspondiese de la dotación de aquella procesión²⁰⁴.

El recorrido procesional, en efecto, partía del coro y salía por la valla para dirigirse a la llamada nave “de la Majestad”²⁰⁵, recorriéndola hasta los pies de la misma, haciendo allí una primera estación. A continuación se volvía al altar del trascoro donde tenía lugar la segunda estación. Después, por la nave sur, llamada “de San Jerónimo”²⁰⁶, llegaba la procesión hasta la altura de la capilla de San Miguel²⁰⁷, ante la que se realizaba la tercera estación. Finalmente, alcanzando de nuevo la valla, se oficiaba la cuarta estación. En este punto se deshacía la comitiva entrando todos de nuevo en el coro, excepto el Preste²⁰⁸, Ministros²⁰⁹ y los dos

vadas a la Santa Sede (Can. 508,1). Si bien el origen del Penitenciario es muy antiguo, no se unió el oficio a una prebenda canonical hasta el Concilio de Trento (Muniz, ob. cit., pág. 51).

203 El coro al que se refieren estas *Constituciones* es siempre el que se encuentra situado en el centro de la nave, pues el que hoy se ve tras el altar mayor, procedente del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda, se colocó en 1977 (Vid. la excelente guía de *La catedral de Astorga y su museo*, de don Bernardo Velado Graña (Astorga, 1991, p. 85). La catedral de Astorga tuvo siempre el coro en el lugar que hoy ocupa, en la nave central, pues la planta del templo se concibió así desde el principio, como igualmente tendría de modo forzoso el coro en la nave del anterior edificio románico que se fue derribando para construir el actual.

204 Por las *Reglas para el contador de Horas de la catedral de Astorga* sabemos que además de la dotación económica, las procesiones llamadas de “Diez leguas” podían estar también “dotadas a grano”, esto es, en especie.

205 El nombre viene de la dedicación del altar de la capilla de la cabecera de la nave norte, a Nuestra Señora de la Majestad.

206 El nombre se lo da, igualmente, la dedicación a San Jerónimo de la capilla que encabeza esta nave sur.

207 La capilla de San Miguel es la que hace “pendant” con la de entrada a la sacristía, entre las capillas de San Juan Bautista y San José.

208 Clérigo que preside una función litúrgica con capa pluvial. En la misa cantada el preste es el celebrante.

209 Ministros o acólitos que ayudan al desarrollo del acto litúrgico. Las *Cons-*

Dignidades²¹⁰ o Canónigos²¹¹ de cola que subían al presbiterio, desde donde el celebrante cantaba la oración del día, esto es, del santo²¹² o de la dominica²¹³, según fuere.

En cada una de las estaciones, tras detenerse todos los participantes en la procesión, formada exclusivamente por el clero de la catedral, los salmistas²¹⁴ cantaban una antífona²¹⁵ dirigidos por el sochantre²¹⁶ que portaba un cetro. Concluida la antífona se hacía “venia a la Cruz”²¹⁷ que llevaba el preste, o a él mismo, y se continuaba hasta la estación siguiente en que se repetía lo dicho: parada, antífona y venia. Después de la última estación, mientras unos volvían al coro y otros subían al presbiterio, se dejaba oír el órgano hasta que el celebrante llegaba a las gradas del altar. En aquel momento cesaba el órgano y los “niños de coro”²¹⁸ decían el versículo correspondiente, oyéndose a continuación la mencionada oración cantada del día con la que se daba por terminada la ceremonia.

tituciones no especifican si son “Ministros sagrados”, esto es, sacerdotes o canónigos que actúan como diácono y subdiácono, respectivamente.

210 Los dignidades vienen a representar el escalón de mayor rango dentro del cabildo catedral, formado por dignidades y canónigos. La catedral de Astorga llegó a contar con trece dignidades, reducidas a cinco a partir del Concordato de 1851: deán, arcipreste, arcediano, chantre y maestrescuela.

211 Los canónigos forman el “grueso” del cabildo catedral, teniendo derecho a una silla en el coro alto y a un asiento en el capítulo, además de la correspondiente prebenda. Su clasificación es varia en función de los oficios que desempeñan, así como por la forma de acceso, entre otras causas varias. La catedral de Astorga tenía antes del Concordato de 1851 un total de veintidós canónigos que, después, quedaron reducidos a once, de los cuales cuatro eran de oficio y siete de gracia.

212 Recogida en el Santoral o Propio de los Santos del Misal Romano.

213 Recogida en el Dominical o Temporal, incluido en el Misal Romano.

214 Los salmistas eran, por lo común, beneficiados de la catedral.

215 Versículo bíblico recogido en el Antifonario o libro de coro que contiene todas las antífonas del año. Las antífonas acompañan obligadamente el rezo o canto de los salmos en las horas canónicas.

216 El sochantre era, por lo regular un beneficiado de la catedral, y su misión inicial era la de auxiliar al chantre en la dirección del coro. La actividad del sochantre acabó siendo insustituible en todas las celebraciones litúrgicas dado que entonaba todo aquello que no cantara la capilla de música en las misas cantadas, procesiones y horas canónicas.

217 Saludo de respeto inclinando la cabeza.

218 Los “niños de coro” de la catedral de Astorga, llamados en el siglo XVIII

El ciclo de la catedral que participaba en la procesión por dentro de la iglesia, no podía llevar el bonete²¹⁹ puesto en la cabeza, salvo el preste y sus ministros, mientras que si las procesiones se hacían *con capa*²²⁰, era obligado llevar el bonete y no el solideo²²¹.

Sobre esta organización básica de las procesiones en la catedral de Astorga, cabían variaciones como, por ejemplo, cuando éstas se celebraban en festividades de *cuatro o seis capas*²²². En este caso no había oración ni versículo final aunque si antífonas en las estaciones. Mayor cambio suponía incorporar una reliquia²²³ o la imagen de un santo a la procesión, pues en ese caso se suprimían las antífonas y el órgano del coro acompañaba la procesión hasta llegar al

“mozos de coro” e “infantes de coro”, constituían un grupo de voces infantiles, soprano y alto habitualmente, que hacían mas completo el cuadro vocal en los servicios de coro y altar de la catedral. Su formación musical dependía del maestro de capilla mientras que su preparación religiosa solía correr a cargo del maestrescuela. Dichos mozos o niños de coro tenían preferencia sobre otros aspirantes a la hora de cubrir una vacante “de porcionero de voz” o, mejor aún, la producida entre los “bachilleres” o “capellanes de coro”, debiéndose de ordenar, una vez elegido, en el plazo de un año, de tal forma que venían a representar un primer escalón para incorporarse, los mejor dotados, a la vida musical de la catedral (Arch. de la catedral de Astorga: *Constituciones y Ordenanzas que an de observar y cumplir los Bachilleres de el choro de la Santa Iglesia de Astorga...*, 1783, ms. sin sign). En 1850 la catedral de Astorga llegó a tener doce capellanes de coro.

219 Gorro cilíndrico con cuatro puntas hacia arriba, muy característico de los eclesiásticos.

220 Esta capa se refiere a la capa pluvial con que se revestían dos, cuatro o seis dignidades, canónigos y beneficiados, según las fiestas, recibiendo por ello un estipendio. No se debe confundir esta capa con la “capa de coro”, obligada en todas las catedrales para entrar en el coro, siendo en la de Astorga, según sus *Estatutos*, la “de invierno con mucetas de terciopelo...y de verano con muceta de raso liso”.

221 Gorro fino y pequeño, en forma de casquete, que cubría la tonsura o corona de los eclesiásticos.

222 El número de capas indica la mayor o menor solemnidad de una determinada ceremonia. Los estatutos de la catedral de Astorga indican cómo se ponían en una tabla semanalmente los nombres de los *caperos*, esto es, de los que en aquella semana debían llevarla so pena de sanción económica.

223 La catedral de Astorga cuenta con una amplia colección de reliquias, colocadas en un magnífico altar-relicario que preside la sacristía mayor. De aquí se tomaban para llevarlas en procesión por la iglesia.

trascoro. Allí, el beneficiado²²⁴ mas moderno incensaba la reliquia o la imagen del santo mientras que la capilla²²⁵ cantaba un motete²²⁶. Acto seguido, continuaba la procesión el itinerario ya conocido, acompañada de nuevo por el órgano hasta su finalización, sin que hubiera versículos ni oración final.

El número de procesiones llegó a ser muy alto a lo largo del año pues resultaban fijas las de todos los domingos y días de precepto, destacando entre todas las llamadas “procesiones de diez leguas”²²⁷ que se celebraban en las principales festividades, cuyo número variaba anualmente entre dieciséis y veinte. El mes de mayor actividad procesional era el de diciembre con un calendario muy apretado de celebraciones litúrgicas, de tal modo que era el período mas oneroso en el presupuesto, que con cargo a la mesa capitular²²⁸, hacía frente a esta bella y recuperada dimensión litúrgica de la catedral²²⁹.

224 El clero de la catedral, compuesto por dignidades y canónigos, contó con un grupo auxiliar formado por los beneficiados para el servicio del altar y coro. Aunque pueden desempeñar oficios varios, su razón de ser se debe principalmente a la necesidad de reforzar la liturgia en su vertiente musical, por lo que comúnmente estos beneficios estaban vinculados a los oficios de organista, maestro de capilla, salmista, sochantre, tenor y contralto, principalmente. El carácter coral de los beneficiados queda de manifiesto en el derecho a ocupar “scannum in choro” y en la obligación de asistir desde allí, diariamente, a los oficios divinos. Los beneficiados ocupaban, en un principio, la sillería baja del coro. La catedral de Astorga tenía un total de diecisiete beneficiados que se quedaron reducidos a 12 después del Concordato de 1851.

225 Conjunto de cantantes e instrumentistas que acompañaba el oficio religioso, muy probablemente desde las tribunas del coro.

226 Composición religiosa polifónica sobre un texto en latín.

227 Este nombre venía de la necesidad de encontrarse en un radio de diez leguas en torno a Astorga para “ganar” la procesión, en caso de no hallarse presente en la catedral. Si el prebendado estaba aquel día en Ponferrada, había de “salir a uno de los puentes a la hora que se hace la procesión y en León a Puente del Castro...”. Eran las procesiones mejor dotadas de todas las celebradas en la catedral.

228 Conjunto de rentas del cabildo, distintas de las del obispo y de las particulares del clero de la catedral.

229 La catedral de Astorga cuenta con un ejemplar cabildo catedralicio, muchos años presidido por quien fue su Deán, don Bernardo Velada, y una modélica Asociación de Amigos de la Catedral, que ha llevado a cabo numerosas e importantes iniciativas en favor de la catedral, con pocos medios pero con mucha inteligencia.

ya planta difiere notablemente de la de Astorga, especialmente por contar con una girola y un crucero que permite una mayor variedad en la organización procesional. En todas las festividades, al margen ahora del grado de solemnidad que le podía prestar la presencia o no del obispo, había misa, sermón y procesiones, pasando éstas de cien, según se dijo más arriba. Para su estudio utilizaremos el *Ceremonial* de la catedral²³⁰ que ya advierte de las tres clases procesiones: interiores, claustrales y públicas. Los tres casos tenían en común su formación y parte del desarrollo posterior. Así, las interiores, una vez que el preste, sus ministros y la cabeza de la procesión estaban en el presbiterio, salían hacia éste desde el coro y por la valla, formando dos filas, los niños de coro, salmistas, sochantres, beneficiados y capitulares, estos dos últimos flanqueando a los cetreros. Salían del presbiterio por la entrada norte, abriendo la procesión la cabeza, seguida del grupo del coro y cerrando el preste, salvo que acuda la Ciudad, en cuyo caso quien cierra es el cabildo municipal. La procesión se dirige por la llamada nave de San Juan²³¹, o nave norte, hasta la altura del segundo arco pasado el trancoro, por donde atraviesa la nave mayor, y sigue por la nave sur o de San Francisco²³², hasta llegar a la entrada del lado sur o de la Epístola en el presbiterio. El preste se queda allí para officiar y los miembros del coro bajan por la valla hasta ocupar cada uno su lugar. Durante la procesión el sochantre entona y el coro canta lo que pida la festividad que se celebra o la hora que corresponda como el himno de Vísperas, el de Laudes, el salmo de Vísperas, etc. Si la festividad fuera solemne o solemnísima, además de aumentar el número de capas, el recorrido procesional que será el mismo, atravesará sin embargo la

230 Utilizo el ceremonial de principios del siglo XX, publicado con motivo de la apertura de la catedral (1901) después de las importantes obras de restauración: *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León*, León, Imp. Religiosa, 1902, 100 páginas. No obstante, ya se han producido aquí simplificaciones importantes respecto a otros de mayor antigüedad, como luego se indica.

231 El nombre viene de la capilla de San Juan de Regla, en la base de la torre norte o de las campanas.

232 El nombre debe venir, sin duda, de alguna devoción al santo de Asís en alguna capilla o altar hoy desaparecido, en este costado sur de la catedral.

nave mayor por el tercer arco pasado el trascoro en lugar de hacerlo por el segundo.

Cuando son claustrales, las procesiones arrancan del modo descrito, pero al llegar a la altura del brazo de crucero tuercen para salir por la puerta del Dado al claustro, dando una vuelta completa por la derecha hasta entrar de nuevo en el templo y seguir luego la procesión del modo señalado. Por último, las procesiones públicas tienen el mismo comienzo que las interiores ordinarias, pues salen a la nave mayor por el segundo arco pasado el trascoro y desde allí salen a la calle por la puerta principal o de Nuestra Señora de la Blanca. El regreso se hace por la misma portada, recorre la nave mayor hasta el trascoro y por el arco inmediato a éste sale a la nave de San Francisco para concluir como ya conocemos.

No obstante, estos recorridos son relativamente modernos pues han eliminado lo que fue habitual en la catedral de León hasta el siglo XIX, esto es, atravesar el coro por su puerta procesional. Si se comprueban ceremoniales más antiguos, como el de Cabeza de Vaca de 1693²³³, cuando todavía estaba el coro en la cabecera, veríamos la distinta organización de procesiones tales como la de la publicación de la Bula de la Cruzada. Esta partía de la parroquia de san Martín y la encabezaban las cofradías de laicos y clerecía de la ciudad “con los pendones y cruces”, venía luego la Bula bajo palio con los ministros de la Cruzada, cerrando el desfile la Ciudad con sus maceros y el corregidor. Entre tanto el cabildo catedral, formado procesionalmente en el interior del templo, se dirige hacia la puerta del Juicio Final - pues así se conocía la que luego llamamos de la Virgen Blanca -, la más importante del templo que sólo se abre “para entrar Procesiones y salir la Ciudad”, y allí recibe la Bula que toma un preste designado por el cabildo.

A continuación entra la procesión por la nave mayor al tiempo que la clerecía y demás participantes se ponen en dos filas para dejar paso al preste, al cabildo y a la Ciudad “entrando por la nave mayor y puerta principal del Coro”. Los canónigos y be-

233 *Resumen de las políticas ceremonias con que se gobierna la noble, leal, y antigua ciudad de León, cabeza de su reyno, recopiladas por don Francisco Cabeza de Vaca...*, Valladolid, Imp. de Valdivielso, 1693 (Hay ed. fac-símil, ed. Nebrija, León, 1978).

que la Ciudad atraviesa el coro, siguiendo al preste, hasta ocupar los bancos que tiene preparados, "puestos en dos filas, sin cerrar, que empiezan desde las gradas de el Altar mayor hasta donde acaba el Coro". Una de estas filas de bancos la encabezará el corregidor y la otra, enfrente, el caballero más antiguo, como ya se advirtió más arriba.

Una vez acomodados todos, tenía lugar la celebración de la misa que los asistentes seguían desde sus asientos salvo en el momento del sermón que era, como se sabe, uno de los momentos cruciales de toda festividad de este tipo, con un alcance político-religioso de gran calado, más allá de la homilía dominical ordinaria. Este sermón iba dirigido principalmente al pueblo que, hasta allí, había quedado al margen del ceremonial como simple espectador. Por ello, llegado el sermón, salía el celebrante con sus acólitos seguidos de la Ciudad y los canónigos a ocupar unos bancos dispuestos en el tramo del crucero, donde estaban los fieles, sentándose mezcladamente el cabildo catedral y el municipal, al menos en sus primeros escaños encabezados por el deán y corregidor. Finalizado el sermón volvían al coro, primero los prebendados y después el preste y la Ciudad, haciéndose unos y otros las correspondientes reverencias de cortesía.

Omitimos otros muchos detalles sobre el movimiento del preste y demás ministros del altar a la hora de incensar, dar la paz, bendiciones, etc., para concluir con la ceremonia, una vez finalizada la misa, cuando saliendo de la capilla mayor los celebrantes, por la puerta que todavía hoy podemos ver frente a la sacristía y que llamamos del Cardo, a continuación salían igualmente por allí los maceros seguidos de la Ciudad después de hacer una cortesía a los prebendados, "y baxando por el tras-coro", esto es, por la girola, y la nave de San Juan, alcanzaban de nuevo la nave mayor para salir por la mencionada puerta del Juicio hasta el atrio de la catedral donde, tras una última y recíproca cortesía, "se disuelve la ciudad".

Sobre este esquema de la doble participación del cabildo catedral y municipal caben algunas variantes como, por ejemplo, la procesión que se hacía el día de la Purificación de Nuestra Señora que, en lugar de pasar al presbiterio por el coro lo ha-

cian desde la nave sur o de San Francisco, entrando por la mencionada puerta del Cardo. Allí, tras la bendición de las candelas, la procesión salía al claustro y continuaba como las ya descritas en este ámbito. No obstante, cuando llegaban los fríos, las procesiones no salían del cuerpo de la iglesia desde el primer día de noviembre hasta el domingo *in Albis*²³⁴.

No deja de ser extraño, por lo que sabemos hasta la fecha, el poco uso que hizo de la girola el cabildo leonés, más allá de la leve procesión en los aniversarios de Ordoño II, pues nos consta por otras catedrales con deambulatorio que este representó la zona procesional por excelencia, ofreciendo continuidad entre sus naves colaterales. Así, el *Libro de Procesiones* de la catedral de Pamplona recoge cómo saliendo del coro por una de las dos puertas de la valla, del lado del Evangelio, se dirigía la comitiva hacia la girola, bajaba por la nave sur, daba la vuelta por el trascoro, siempre siguiendo la dirección de las agujas del reloj, y subía por la nave norte hasta entrar en la valla por donde salió. Llegado el buen tiempo, entre mayo y noviembre, este recorrido que corresponde al ordinario de las procesiones dominicales, se cambiaba por otro que sólo recorría el claustro, variando en este caso el punto de salida que era por una de las dos puertas de la valla que se abren en el lado de la Epístola, para volver a entrar por el mismo punto. Aquellas procesiones llamadas de segunda clase, sólo daban la vuelta al presbiterio por la girola, saliendo por el lado del Evangelio y entrando en la valla por el lado de la Epístola. Nada de esto cabe hacer hoy pues al desaparecer el coro, trascoro, valla, etc., faltan las referencias de lugar sobre las que, durante siglos, giró la solemne liturgia de la catedral de Pamplona.

Por último, referiremos de modo breve las cuatro clases de procesiones de la catedral de Toledo, esto es, las procesiones enteras, medias procesiones, procesiones dominicales y procesiones generales²³⁵, las cuales, a principios del siglo XX, todavía sumaban un total de noventa y cuatro procesiones anuales. Cada una de ellas tenía una dotación diferente, como recogen sus *Estatutos*²³⁶,

234 Villacorta Rodríguez, T.: *El cabildo catedral de León*, León, 1974, p. 236.

235 Así las denomina Parro, ob. cit., t. I, pp. 768-782.

236 *Estatutos del Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Toledo, Primada de las Españas*, Toledo, Tip. de la Editorial Católica Toledana, 1926, p. 150 y ss.

cesiones medias o enteras, se refiere a que discurrían por toda la catedral o solamente por su mitad, además de otros matices. Así, las procesiones de mayor solemnidad por el interior del templo son las llamadas enteras, pues saliendo del coro por el brazo del crucero hacia la puerta de los Leones, recorren la nave perimetral de la catedral pasando por delante de todas las capillas de la girola, en sentido contrario a las agujas del reloj, haciendo una primera estación delante de la capilla de San Ildefonso, otra segunda ante la capilla del Sagrario en el lado norte, y la tercera estación en los pies del templo, a espaldas de la puerta del Perdón. Desde allí y sin salir de la línea perimetral máxima, se alcanzaba brazo del crucero a la altura de la puerta de los Leones para regresar al coro. Omitimos por no ser prolijos todos los detalles musicales, pues en ciertos momentos se oye el órgano del Emperador para despedir y recibir la procesión, en otros son las voces del coro atravesando las naves, algún sólo de los seises o infantes de coro, en fin, todo con una riqueza de matices a la que colaboraba la vistosidad del oro y seda de las capas, ropones de paño y terciopelo encarnado, cruces, cetros, cera e incienso, dando a las piedras de la catedral un aliento de vida real.

Las medias procesiones obedecían a festividades menos solemnes, discurriendo a partir de la salida del coro, en dirección a la puerta de los Leones, seguía el mismo recorrido por la nave perimetral de la girola hasta la puerta del Reloj, desde donde volvía al coro. En algunas festividades concretas, como San Miguel y San Esteban, esta media procesión hacía un itinerario distinto, aunque siempre por la nave más alejada del coro, de tal forma que saliendo del coro hacia la puerta del Reloj, bajaba por la nave de la capilla de San Pedro hasta llegar a la altura de la puerta Llana, cruzando todas las naves hasta alcanzarla y, desde allí por San Cristóbal se regresaba al coro.

Junto a estos tres recorridos distintos está el de las procesiones dominicales, que son en realidad medias procesiones, si bien en lugar de discurrir por la nave exterior y perimetral se hace por la anterior, por la primera, dando la vuelta por la girola y haciendo una estación ante el Transparente. No obstante, hay algunas variantes respecto a las estaciones y trayectos, que no hace el caso puntualizar aquí. Por último, las procesiones ge-

nerales, en las que participan todas las parroquias de la ciudad, como la de la Bula, son en su recorrido como las procesiones enteras, sin abordar aquí la más conocida y espectacular del Corpus que discurre por fuera de la iglesia.

El estudio individual y comparativo del uso procesional del espacio en distintas catedrales, nos revelaría además un pasado cuajado de nombres, devociones, movimientos, música, etc., que remiten a la intensa historia litúrgica desarrollada en torno a nuestros maltratados coros, verdaderos escenarios del *Theatrum sacrum* español²³⁷.

Aprecio y desprecio del coro

A lo largo de estas páginas hemos ido desgranando algunas cuestiones relativas al coro, pero aún quedan otras muchas por tratar que ya encontrarán ocasión. Entre las cosas no vistas se halla el destino funerario del coro, esto es, el coro como privilegiado lugar de enterramiento, creyendo que la proximidad física de los restos mortales con las voces de quienes cantaban en sus aniversarios, hacía más eficaz la intercesión de la Iglesia orante. Los allí enterrados fueron reyes, como los de Navarra en la catedral de Pamplona, y prelados como don Mauricio, en la catedral de Burgos, ambos con extraordinarios bultos funerarios. No obstante, también descansaron allí dignidades y señalados canónigos que, en unos casos se enterraron en el mismo piso del coro, y en otros en una cripta bajo el mismo, como en la catedral de Badajoz, con acceso por el trascoro²³⁸, sin dejar de pensar en la misma línea ante la enigmática cripta de San Antolín en la catedral de Palencia, también con entrada desde el trascoro. La eliminación de los coros y la nueva pavimentación del templo, ha dado al traste de manera desagradecida con la memoria de quienes fueron sus capitulares, perdiéndose para siem-

237 En la actualidad preparo un estudio sobre la *Regla de coro y cabildo de la S. Iglesia Metropolitana de Sevilla y Memoria de las procesiones*, de 1658, que contiene una información notabilísima sobre la catedral hispalense.

238 Gómez-Tejedor Cánovas, M.D.: *La catedral de Badajoz*, Badajoz, Imp. de la Diputación, 1958, pp. 99-102.

por sus nombres y nombres hechos precisos para la historia de la Iglesia, como sucedió en la catedral de Valencia. Aquí hubo, o al menos se proyectó con detalle, una cripta de canónigos bajo el desaparecido coro, cuya escalera bajaba desde el interior de éste²³⁹.

Entre los casos más singulares que conozco de enterramientos en el piso del coro, se encuentra el de Pedro Duque Cornejo, el autor de la imponderable sillería de la catedral de Córdoba, privilegio para un laico que supone el reconocimiento por parte del cabildo de la excepcional obra hecha por este artista sevillano²⁴⁰. Para dar término a este prodigioso conjunto, el obispo don Miguel Vicente Cebrián, antes de morir (1752), hizo heredero de sus bienes personales al propio coro²⁴¹, evidenciando un aprecio por aquella obra que contrasta con el empeño que hoy manifiestan muchos prelados y canónigos por dismantelar los coros de nuestras catedrales. En este sentido haremos una rápida relación de lo que ha sido la estima de los coros desde el siglo XVIII, cuando la intransigencia de la estética neoclásica empezó a decir despropósitos en relación con los coros españoles.

Del propio Antonio Ponz proceden la mayor parte de los errores y tópicos que después, clérigos y laicos, historiadores y arquitectos, vienen repitiendo de un modo insufrible e irracional, como si fuere un mal atávico o endémico. Ponz, en la carta que dedica a la catedral de Jaén, en el *Viage de España*, se despacha contra los coros en general, no perdonando siquiera al de El Esco-

239 Gavara, ob. cit., pp. 74-75.

240 Aunque Ponz, en su *Viage de España*, t. XVII, Madrid, 1792, (ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 487), dice que el enterramiento está "cerca de la capilla mayor", donde realmente se encuentra es en el ingreso al coro desde el crucero, en cuya lápida sepulcral se lee: "Aquí yace don Pedro Duque Cornejo, estatuario de Cámara de la Reyna Nuestra Señora, varón de insigne bondad y sencillez, célebre profesor de la arquitectura, pintura y escultura. Hizo la sillería del coro de esta Santa Iglesia, que concluyó con su vida en año de 1757 a los 80 años de su edad. Requiescat in pace". Entre las novedades que tiene el coro cordobés se encuentra la incorporación de dos relojes ingleses de péndulo, del mismo siglo XVIII.

241 -Taylor, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, Instituto de España, 1982, p. 58. Vid. También el artículo de Aguilar Priego, R.: "Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería de coro de la catedral de Córdoba", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1946, núm. 56, pp. 173-214.

rial:”¿Con qué otra majestad no se presentaría la iglesia de El Escorial a la primera entrada si sobre ésta no tuviese aquel gran coro? Ello es que hasta llegar a la nave parece que se anda por un sótano”²⁴². Ponz tiene allí durísimas palabras contra el “mamarracho del coro de Jaén”(!) del que no le gusta ni el lugar que ocupa, proponiendo otro en el testero del templo contra toda lógica, como ya se ha comentado anteriormente, ni el estilo de su sillería que atribuye, de modo igualmente equivocado, a “la acerbísima y profanadora escuela churrigueriana”, cuando sabemos que es una refinada obra plateresca. Como hasta los hombres más inteligentes se equivocan alguna vez, esta es, sin duda, la gran equivocación de aquel ilustrado sin límites que fue don Antonio Ponz. Este, probablemente sin pretenderlo, marcó la pauta para la secular descalificación de los coros con expresiones que seguimos oyendo hoy, en los albores del siglo XXI, como cuando dice no acordarse “de haber visto en muchas suntuosísimas catedrales góticas de Inglaterra, Flandes, Brabante, Francia y otras partes los coros en medio de ellas como están en casi todas las nuestras”.

Aunque no es el caso de pronunciarnos ahora sobre el corto o nulo aprecio de Ponz por la arquitectura medieval y todo lo que esta entraña, diremos que sólo se acercó a ella para ver qué contenía en materia artística pero no para verla y entenderla como tal. Aunque pueda parecer una sentencia injusta o dura, Ponz carecía de oído para la arquitectura, lo cual sucede a menudo entre aquellas personas de quienes, por su dedicación o vinculación al mundo del arte y de la cultura, cabría esperar otra cosa, no excluyendo en esto a expertos historiadores, profesores de universidad, ilustres arquitectos y preclaros clérigos.

Pero no creo que en el caso de Ponz se debiera sólo a la llamada intransigencia de la estética neoclásica, sino a la verdadera incapacidad para sentir una mínima emoción ante determinados valores que están por encima de lo que llamaríamos el estilo o el gusto personal. Resulta demoledor leer lo que Ponz escribe en su *Viage fuera de España*²⁴³, al llegar a París y dirigirse a Notre-Dame: “La catedral de París se puede decir que es

242 Ponz, ob. cit. y ed. cit., p. 410. Las referencias que se hacen a continuación en el texto se encuentran recogidas entre las pp. 407-409.

243 Ponz, A.: *Viage fuera de España*, ed. Aguilar, Madrid, 1988. Las citas que se hacen a continuación se encuentran en las pp. 85, 170, 173, 395 y 396.

una galería de pinturas ejecutadas las más de ellas en el siglo pasado”, enumerando a continuación, de modo erudito y con espíritu de coleccionista, los autores y temas representados en las pinturas y esculturas del interior, sin conceder a la grandeza de su arquitectura una sola palabra, un gesto, un rasgo de emoción. Nada. Ponz no se enteró de lo que significa Notre-Dame de París como de nada le aprovechó la visita a la catedral de Amiens, de la que dice escuetamente: “La catedral es de las grandes y delicadas de Francia en estilo gótico. En los pilares hay pinturas y bajorrelieves de mármol, que representan asuntos de Nuestra Señora”²⁴⁴. Tan sólo muestra algún interés cuando aparece la escultura enriqueciendo la fachada, como sucede en la catedral de Monet, en Rouen, momento que aprovecha para decir desde su interior y desenfocadamente que “aunque estas catedrales de Francia no sean mayores que las nuestras góticas de España, lo parecen al entrar, porque sus coros no ocupan el medio, como en las nuestras, sino que están en el recinto del presbiterio”²⁴⁵.

Al margen de la desafortunada afirmación respecto a las dimensiones de unas y otras catedrales, diremos que Ponz mira la arquitectura, pero sólo ve aquella que coincide con un único patrón, el clasicismo. Solo busca en ella las obras de arte, como quien visita un museo y no capta el carácter de su arquitectura, el espacio, la construcción, el sentido ni su funcionalidad. Ponz, lo que no le gusta, porque no lo entiende o no lo ve, lo condena sin paliativos ni argumentos en un modelo irreflexivo todavía en vigor.

Dice Ponz que viajó por Europa, sí, pero de seguir otro itinerario habría tenido ocasión de ver el coro de la catedral de Reims, con su formidable jubé, trasladado al centro de la nave; habría visto el más cerrado y monumental coro de los subsis-

244 Cuando Ponz visita la catedral de Amiens hacía pocos años que se había derribado (1755) el jubé del siglo XIII para reemplazarlo por una gran reja en 1761, afectando a la ordenación de los primeros siales de su bella sillería. Vid. Boinet, A.: *La cathédrale d'Amiens*, París, Henri Laurens, 1926, pp. 92-104.

245 Ponz pudo ver entonces, en la catedral de Rouen, el jubé neoclásico recién colocado (1772) que sustituía al anterior gótico, si bien fue igualmente retirado en 1884 por el malhadado purismo del siglo XIX. Vid. Carment-Lanfry, A.M.: *La Cathédrale Notre Dame de Rouen*, Rouen, Lecerf, 1977, pp. 46-47.

tentes hoy en Francia, en la catedral de Albi, donde ni al clero, ni a los arquitectos, ni a los historiadores, ni a los políticos del vecino país se les ha ocurrido mover, transformar, abrir ni mutilarlo, no habiendo perdido su función ni impedido las celebraciones litúrgicas dentro de la más estricta obediencia católica y romana. En fin, Ponz tuvo la excepcional oportunidad de haber visitado otras muchas catedrales francesas que todavía conservaban la mayor parte de sus coros, retablos, rejas, altares, etc., y que después de la Revolución de 1789 y de las grandes guerras del siglo XX, se perdieron para siempre.

Ponz debía haber visitado Notre Dame de Tournai y la serie larga de coros góticos y renacentistas en iglesias y catedrales de Bélgica²⁴⁶. En Inglaterra le hubiera sido provechoso comprobar la contundencia de los cerramientos de catedrales como York, Gloucester o Exter, entre otras, donde la colocación del órgano sobre el *pulpitum* contribuye a aislar aún más la zona del coro, impidiendo ver completa la secuencia del abovedamiento, en la suposición de que éste sea un aspecto negativo. Todavía no llego a explicarme cómo Ponz, que visita la catedral de Canterbury, como todos hemos hecho al desembarcar en Dover, que sube y cuenta “las catorce o quince gradas” para entrar en el formidable y cerrado coro; que recorre aquel ámbito acompañado del trágico recuerdo de Becket que inspiró el drama de Eliot; que se detiene en ver las pinturas “del tiempo de los católicos” como él dice; pues bien, pese a todo este detalle de la visita, Ponz no reparó en la espectacular corporeidad del coro cantuariense, cuya incidencia en la catedral está muy por encima de lo que sucede en las catedrales españolas. ¿No lo vio o no quiso verlo?

Siempre admiraré a Ponz por su inteligencia pero no podré compartir esta actitud en la que, si me he extendido, es porque está en la base de cierto pensamiento único, de muy graves consecuencias en personas que tienen capacidad de decisión y gestión sobre el patrimonio cultural, en el que se encuentra inmerso el coro. Ponz se comportó en relación con los coros españoles de modo poco objetivo, pues si por una parte propone de forma descabellada la destrucción y traslado del coro de la catedral de Jaén, o apoya la idea “de trasladar el feísimo coro

246 Mogin, J.: *Les jubés de la Renaissance*, Bruselas, Ed. du Cercle d'Art, 1946.

de la cabeza al presbiterio. En Granada, a renglón seguido declara que respecto a sus sillerías no daría su "voto para que se quitasen algunas de ellas; verbigracia: la de la santa iglesia de Toledo y cualquiera otra cuyo mérito artístico es muy singular. Consérvense aquellas; pero no se hagan otras; y quítense las ya hechas si carecen de aquél mérito"²⁴⁷.

Hay en esta última observación un matiz de interés, pues Ponz estaba dispuesto a "salvar" aquellas sillerías por el valor circunstancial de los relieves, por su mérito artístico, pero qué sucede con todo lo demás²⁴⁸. El coro no es la sillería, o dicho de otro modo, la sillería es una parte del coro y los relieves de Berugete que tanto gustaban a Ponz, a su vez, son nada más que una parte de la sillería: sus respaldos. ¿Y el resto?

Nosotros hemos venido haciendo lo mismo años después, ya que nos acercamos a los coros para ver y estudiar el "mérito artístico" de sus elementos, produciéndose una situación que siendo inicialmente positiva para su conocimiento se ha convertido con el tiempo en perjudicial para su conservación y disfrute. Me explico. El hecho de aproximarnos a ellos desde distintas especialidades, en función de su calidad artística, ha llevado a valorar muy justamente pero por separado las sillerías²⁴⁹,

247 Ponz, *Viage de España*, ed. cit., p. 409. Ponz propone, a cambio de la eliminación de los coros estables, organizar un coro "amovible", esto es, bancos forrados de damasco y terciopelo, colocados en la cabecera del templo, por detrás del altar, que se puedan quitar y poner según convenga. Esto nada tiene que ver con el servicio de coro del clero capitular ni con lo que significa el coro en la tradición litúrgica.

248 Esta empobrecida consideración de los coros tiene plena vigencia, siendo muy esclarecedora en este aspecto la voz "coros" en el *Diccionario de historia eclesiástica de España*, (Madrid, CSIC, 1972-1987), redactada R.M. de Hornedo, que se reduce a la mera consideración decorativa de sus relieves, sin aludir, inexplicablemente, a la dimensión litúrgica y arquitectónica del coro: "Los coros constituyen uno de los mas típicos y valiosos ornamentos de nuestras iglesias monumentales..." (ob. cit., vol. I, p. 629-631). Nada se diga de algunos tópicos expuestos como el de que "fue preciso sacarlos del presbiterio, por falta de cabida, y trasladarlos a la nave central", cuando sabemos que los motivos fueron de mayor alcance y de carácter pastoral.

249 Quintero Atauri, P.: *Sillas de coro*, Cádiz, ed. Voluntad, 1928. Esta es una obra de interés excepcional tanto por la intención como por la documentación gráfica recogida, que no ha sido superada como obra general y de síntesis, hacia la que todos debemos gratitud.

sus relieves²⁵⁰, iconografía²⁵¹, órganos²⁵², actividad musical²⁵³, cantorales²⁵⁴, rejas²⁵⁵, etc., impidiendo apreciar su intrínseco interés como tal coro y ocultando su inseparable vinculación con el proyecto y función de la catedral. De este modo, salvar el coro representa para muchos hacer de sus elementos piezas de museo, y lo que por su tamaño no cabe trasladar como son los órganos, se eliminan según sucedió en la catedral de Valencia²⁵⁶, o bien se quedan colgados *contra natura*, como en Granada y Santiago de Compostela, o lo que todavía resulta más triste, se venden. Este fue el destino de la enorme reja del coro de la catedral de Valladolid, obra refinada del gran rejero Gaspar o Rafael Amezúa y orgullo hoy del Museo Metropolitano de Nueva York, cuya venta fue objeto de un interesante y detallado estudio por parte de José Miguel Merino de Cáceres²⁵⁷. Su precio, al peso, diecisiete mil dólares...

250 Mateo Gómez, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979.

251 Franco Mata, A.: "El *doble Credo* en el arte medieval hispánico", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, (Madrid), 1995, t. XIII, núms. 1-2, pp. 119-138.

252 Martínez Solaesa, A.: *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, Málaga, Studia Malacitana, 1996.

253 Goñi Gaztambide, J.: *La capilla de música de la catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600*, Pamplona, Imp. Zubillaga, 1983.

254 Sánchez Sánchez, A.: "Los cantorales de la catedral de Ávila", comunicación presentada en el XVIII Congreso Internacional de Bibliofilia, Madrid, septiembre de 1993, y editada por la Caja de Ahorros de Ávila.

255 Olaguer-Feliú, F.: *Las rejas de la catedral de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1980.

256 Climent, J.: "El órgano de la catedral de Valencia después de 1939", en *Nassarre*, Revista aragonesa de musicología, 1996, XII, 2, pp. 85-96.

257 Merino de Cáceres, J.M.: "La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1987, t. LIII, pp. 446-453. Este estudio, tan importante como triste, aporta datos escalofriantes como es la correspondencia entre Byne, el comprador de la reja, y el magnate norteamericano Randolph Hearst, su inicial cliente: "Urjo su venta ya que es única. No es tan fina como la gótica que quería conseguirle -se refiere a una de las eliminadas de la catedral de Oviedo, bien la del coro o la de la capilla mayor-... Considero que el precio es barato y dudo que pueda presentarse otra ocasión similar. Además esta tiene la ventaja de que está en mi poder y no es preciso rondar un año alrededor del obispo y su cabildo".

En la inteligencia grecorromana de 1812, hubo que sumarle en el siglo XIX la no menor de los puristas y restauradores quienes, impulsados por un romanticismo alejado de la realidad, soñaron una catedral falsa. Falsa porque sólo interesaba el aspecto estilístico de la arquitectura, su posible capitalización nacionalista y la interpretación cristiana de sus formas. La catedral se convirtió así en un monumento histórico-artístico, pero desarraigado, pues se destruye su entorno para verlo mejor, al igual que en su interior se desembaraza de todo cuanto le da sentido, también bajo el pretexto de verla mejor. Así, en función de un pretendido disfrute de la obra de arte, enmascarado bajo el pseudoargumento del imperativo litúrgico, la catedral se va empobreciendo ante el embate del roedor que la deja en los huesos, llegando a una nauseabunda soledad estética, muda e inerte. Añádanse a ello los efectos negativos desamortizadores y revolucionarios y veremos que al final del proceso resta una gran iglesia, fría y desnuda, que la ignorancia confunde con la imagen prístina de la catedral.

Lo sufrido por las catedrales de Francia en este siglo XIX, así como los daños ocasionados luego por las dos grandes guerras del siglo XX, produce escalofríos, pero paradójicamente, de todo este expolio surgió una imagen que se tomó y se sigue teniendo como modelo a imitar, donde lo importante es eliminar el coro y todo lo que supone su encarnadura en la catedral. Era lo que el obispo de Oviedo, Martínez Vigil, llamaba la “manera francesa”, entablado una guerra sin cuartel a lo que nosotros hemos denominado el “modo español”. Se iniciaba así el período de la destrucción pacífica de las catedrales, donde este nuevo vandalismo no se debía a las guerras, revoluciones, catástrofes naturales ni a la mera adversidad, sino a la más absoluta insensibilidad e ignorancia revestidas de autoridad.

Hace unos años, los Kraus hicieron una modélica historia del triste episodio del coro de la catedral de Oviedo²⁵⁸ que se inicia con una carta del prelado don Ramón Martínez Vigil, dirigida al cabildo y fechada en 1894, en la que le comunicaba su deseo de desmantelar la iglesia para “terminar con el vacío que rodea nuestras funciones sagradas”, es decir, introduciendo el

factor litúrgico como argumento de aquella operación. La respuesta de los capitulares no podía ser más sensata: “Hoy tenemos un templo que responde a las necesidades de los tiempos presentes y en el que se celebran dignamente las funciones del culto divino”. Sin embargo, el obispo estaba decidido y tras pleitear unos años, las obras de demolición se iniciaron en junio de 1901.

Luis Menéndez Pidal y Alvarez, miembro que fue de esta Real Academia, recordaba en 1954 aquellos hechos con estas palabras que se comentan por sí mismas: “Según este plan fue desmontado el antiguo coro de canónigos, uno de los primeros desaparecidos de nuestras catedrales, retirando el trascoro, con los órganos y la magnífica sillería gótica y la más moderna de los beneficiados. La soberbia reja de hierro gótica que cerraba la nave mayor de la catedral fue desmontada y perdida en casi su totalidad, pues sólo se conserva algún fragmento por el que nos podemos figurar su importancia y riqueza. Fueron retirados de su lugar los graciosos púlpitos barrocos contruidos en hierro, para sustituirlos con los actuales de madera. Terminando el desguace de la catedral con la desaparición de las rejas de hierro, que cerraban la mayor parte de las capillas laterales, donde sólo han quedado en su lugar la que cierra hoy día la capilla de los Vigiles.

El altar de la Virgen de la Luz, que ocupaba el centro del antiguo trascoro, fue llevado a un costado de la Capilla del Rey Casto... Las rejas de bronce de la antigua vía sacra fueron armadas en la misma capilla del Rey Casto y en la de Santa Bárbara, habiendo sido aprovechadas muy recientemente, ahora, en la nueva disposición dada al presbiterio de la catedral, cerrando el crucero. Varios fragmentos aislados de mármoles del antiguo trascoro y, entre ellos, alguna columna, se hallan recogidos cerca de la sacristía y en su patio... Siendo curioso observar cómo al ser realizadas aquellas desdichadas obras por uno de nuestros más ilustres preladados, como fue el doctor Martínez Vigil, se pierden, entonces, en nuestra catedral, gran parte de sus valores y riquezas, quedando desnuda y fría tal cual ahora la vemos”²⁵⁹.

259 Menéndez Pidal y Alvarez, L.: *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid, 1954, pp. 34-35.

Todo esto sin mencionar que con las cajas de los órganos se hizo un retablo que se encuentra en Natahoyo (Gijón); el posterior incendio de la sillería que se había llevado a la sala capitular; o la conversión en puerta de acceso a la Cámara Santa del antiguo paño central del trascoro. Todo aquello desbordaba la vieja doctrina de Trento y desde luego nada tenía que ver con el concilio Vaticano I. Era, pura y simplemente, el capricho personal de un obispo que no podía alegar ignorancia, pues se trataba de una personal culta, por lo que la operación resulta doblemente despreciable y gratuita. No había razones litúrgicas objetivas, sólo aquel peligroso fundamentalismo de devolver, como él decía, la catedral a su "forma original".

En la historia del desprecio hacia los coros españoles, la catedral de Oviedo fue la primera en sufrir tan duro embate, pero con anterioridad ya se había planteado el traslado o eliminación del coro de la catedral de León, con motivo de las obras de restauración del templo que se terminaron en 1901. Desde que el arquitecto Demetrio de los Ríos se había manifestado en este sentido por primera vez en 1885, cuando hubo de desmontar la parte del coro inmediata a los pilares torales para sanear éstos, hasta la nueva apertura del templo en 1901, se sucedieron decenas de informes, artículos de prensa, cartas, visitas, etc., que encendieron un vivo debate entre los partidarios y detractores de su conservación, no faltando entre ellos nombres tan señalados como Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, según he podido estudiar en otro lugar²⁶⁰.

Curiosa y lógicamente, en el caso de León, volvieron a ser los canónigos los más fervientes defensores del coro, argumentando necesidades litúrgicas frente al esteticismo de los partidarios de su desmantelamiento, y haciendo una razonada defensa de los coros en la nave central. En su favor tenía el pronunciamiento de esta Real Academia, contraria a su traslado, y el apoyo del arquitecto restaurador que -fallecido Demetrio de los Ríos- era don Juan Bautista Lázaro, también ilustre miembro de San Fernando, todo lo cual fue suficiente para mantener razonablemente el coro donde hoy está. Los Kraus apuntan con agudeza que esta debió ser la razón por la que el obispo Martínez

260 Navascués, P.: "El coro y la arquitectura..." (1994), 84-94.

Vigil quiso evitar que interviniera la Academia de San Fernando en el asunto de Oviedo, pues se conocía su posición respecto a los coros.

De este modo cabe interpretar el suceso del coro de la catedral de León como el campo en el que se pusieron en evidencia todos los datos del figurado, inexistente y gratuito problema de los coros españoles. Por otra parte, la destrucción del de Oviedo pone de manifiesto el daño irreparable que para la historia, el arte y la liturgia representan estas operaciones “a la manera francesa”, concebidas desde un esteticismo sin justificación.

Su eliminación abrió el camino hacia otras destrucciones de las que ya hemos hablado, como la de la catedral de Mallorca. Efectivamente, en 1904 se iniciaba el derribo del coro de la catedral de Palma, para llevar a cabo el plan que el obispo Pedro Juan Campins Barceló (1898-1915) se había propuesto para restaurar la catedral y devolverle “toda su belleza purísima y original”. Para ello había que trasladar el coro que convertía el tras-coro en “plaza de indevotos y curiosos”, llevándolo a su lugar original en la cabecera, lo cual es un error histórico como ya se dijo, así como alterar todo el carácter propio de la catedral de Mallorca que por interesante que fuera el equipo ejecutor compuesto por Gaudí, Jujol y Rubió, no dejó de ser un verdadero disparate, cuando nada impedía que funcionara con su histórica distribución. Resulta muy elocuente el que al morir el obispo Campins fuera despedido Gaudí y Jujol, deteniéndose afortunadamente la obra, si bien el daño estaba hecho. No obstante, aquel sentimiento de la belleza original quedó prendido en no se sabe qué memoria colectiva y hoy vemos con preocupación en la catedral de Mallorca, la destrucción de valiosísimo elementos que, por no ser góticos, se están eliminando de sus capillas ¡Qué peligro entraña para la cultura y para el hombre la pureza de sangre y estilo!

Los episodios más tristemente sobresalientes que siguieron a la destrucción del conjunto coral de Mallorca y anteriores a 1939, fueron los traslados y demolición de los coros de Jaca en 1919, Seo de Urgel en 1920²⁶¹, Valladolid en 1922²⁶², Granada en

261 El arquitecto Merino de Cáceres, gran conocedor y estudioso del expolio del patrimonio artístico español, me comunica que ha localizado en San Simeón (California) unas 34 sillas del coro de la Seo de Urgell, tristemen-

1977, destruido en 1930, y otros en 1937, así como el incendio provocado en 1936 de los de Solsona y Vich. Al escribir traslados quiero decir que en todos los casos se produjo inevitablemente una doble pérdida, es decir, la destrucción del coro, como espacio arquitectónico en la catedral y el quebranto de la unidad del coro, con mutilaciones para sus sillerías, órganos, rejas, púlpitos, desaparición de facistolos, atriles, etc., que durante los años siguientes fueron rodando, cambiando de capilla, vendidos, o simplemente desaparecidos y almacenados.

De todo este período queda un testimonio ejemplar de don Elías Tormo²⁶⁴ en relación con la destrucción alevosa del coro de la catedral de Granada, empeño personal del cardenal arzobispo don Vicente Casanova Marzol (1921-1930), que deseaba devolver a la catedral "su primitiva diafanidad y grandeza"²⁶⁵. La

te eliminadas y luego vendidas, tras la actuación restauradora (!) de Puig y Cadafalch.

262 Merino de Cáceres, J.M.: "La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), t. LIII, 1987, pp. 446-453.

263 Pocos casos como el doloroso desmantelamiento del coro de Gerona en 1936, pero al margen de la Guerra Civil. Reinstalado en 1940 se volvió a eliminar pasados unos años, afectando esta operación al espacio litúrgico del templo, cuya gran nave única es precisamente, a mi juicio, *la nave del coro*. Su supresión ha dado lugar a un espacio indiferenciado en el que falta la referencia para el desarrollo del ceremonial. No deja de ser significativa la colocación de las lápidas funerarias entre el presbiterio y el antiguo coro, así como la formación del paso procesional con una larga colección de lápidas por el perímetro de la catedral que marca, sobre el suelo, el movimiento por dentro del templo que sin el coro no tiene sentido. Hoy queda como secreta venganza de la catedral aquella mole del órgano romántico que, mirándonos, advierte sobre lo que allí pasó. La catedral vive ahora el resultado de aquel desguace al que quiere sumarse en nuestros días (1997) el del extraordinario y original presbiterio, verdadero incunabulo de la arquitectura litúrgica medieval.

264 Tormo, E.: "Carta sobre el patrimonio artístico nacional al Emmo. Cardenal Arzobispo de Granada". Fechada el 30 de octubre de 1929, se publicó en *La Época*, el 4 de noviembre de 1929, haciéndose una tirada aparte sin pie de imprenta ni fecha, del que poseo un ejemplar que amablemente me hizo llegar el profesor Daniel Benito Goerlich.

265 La carta en cuestión, así como otra interesantísima correspondencia vinculada a este lamentable suceso, la recoge Carlos Vílchez Vílchez en su libro sobre *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (Obras de restauración y conservación. 1923-1936)*, Granada, Comares, 1988, pp. 518-533.

larga argumentación de Tormo al prelado no tiene tacha, constituyendo una lección de historia, arte, liturgia, moral y patrio amor hacia nuestras cosas. Si traigo aquí su memoria no sólo es porque aquella inteligente y respetuosa defensa de los coros españoles la hizo un miembro de San Fernando, poco antes de ocupar la cartera de Instrucción Pública, sino porque fue leída en su sesión de 4 de noviembre, recogiendo el acta correspondiente que aquella manifestación reflejaba el sentir general de la Academia. Hoy queda muy lejos el verdadero escándalo que se produjo con la destrucción del coro granadino, sin embargo, su trascendencia y actualidad es total, pues junto a los aspectos litúrgicos, históricos y artísticos, se debatía en el fondo la eterna cuestión del “derecho de propiedad y administración que en los templos católicos, tengan o no el valor de monumentos artísticos, y con exclusión de toda ingerencia del poder civil, corresponde a la Iglesia como sociedad perfecta, soberana e independiente del Estado”, según defendía Jesús Mérida, Provisor del Arzobispado de Granada quien, en 1929, tenía la representación del cardenal arzobispo en la Comisión de Monumentos de Granada. Este se había opuesto firmemente a que se declarase Monumento Nacional a la catedral de Granada, “no sólo por cuestión de principios -dice Mérida- sino también por los inconvenientes prácticos que se siguen de tal declaración a causa de la multitud de trabas de carácter burocrático y de la lentitud con que se tramitan los expedientes de reparación”²⁶⁶. Es decir, la declaración monumental supondría un control que le impediría quitar el coro, instalarlo en la cabecera, cerrar algunos de sus huecos, etc., como se hizo en el verano de 1929, de modo artero. La Academia de San Fernando, tras un informe de don Francisco Javier Sánchez Cantón, solicitó la declaración de Monumento Nacional, contemplándolo así una Real Orden de 2 de noviembre de 1929. Dos días después el diario *La Época* publicaba la carta de don Elías Tormo y la refrendaba la Academia en su sesión vespertina.

La relación de estos datos con correspondencia particular de don Leopoldo Torres Balbás se explica por el error inicial de haber vinculado a este insigne hombre con el desmantelamiento del coro granadino.

266 Carta de Jesús Mérida, publicada en *El Debate* (6-XII-1929) con el título de “El patrimonio artístico”, y reproducida por Vilchez, ob. cit. pp. 526-529.

cedentes y consecuencias que dio lugar cada una de estas operaciones, de modo que para transmitir una ligera idea de la hecatombe de los coros españoles, por utilizar un término que empleó el historiador Louis Réau en su ejemplar libro sobre el vandalismo monumental en Francia, haré una breve referencia al período más trágico de esta particular historia, donde las fechas tienen una especial significación.

Después de la Guerra Civil se produjo una verdadera fiebre destructiva sobre aquel patrimonio litúrgico que había salido indemne de la contienda. El primer paso lo dio, en el mismo año 1939, la catedral de Vitoria con motivo de la Exposición Internacional de Arte Sacro, celebrada en la capital alavesa entre mayo y junio de aquel año. Allí se propuso como *modelo de restauración* [sic], la eliminación del coro de la nave y su reducción a la cabecera del templo, eliminando altares, vía sacra, etc., todo para "reintegrar a su primitiva pureza litúrgica la fábrica del templo"²⁶⁷. Poco después, el día 10 de julio de 1940, la catedral de Valencia, que habiendo sufrido con especial dureza el horror de aquellos años y cuyas huellas he tenido ocasión de ver con mis propios ojos en muchísimas piezas aún por recuperar, empezó a derribar el extraordinario coro neoclásico que había salido milagrosamente indemne de aquel trance, de cuya sillería se hicieron bancos, confesionarios y puertas, según se dijo más arriba, eliminando órganos, llevándose los mármoles, etc. etc. También en 1940 se modificó el coro del siglo XVI de El Pilar de Zaragoza, llevándolo hasta los pies de la iglesia. En 1944 se desmantela el coro de la catedral de Santiago de Compostela²⁶⁸. En 1946 le tocó el turno a Pamplona. Hacia 1950 se desguazan

267 *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Vitoria, Ministerio de Educación Nacional, 1939.

268 En Santiago ocupaba la silla arzobispal don Tomás Muniz Pablos (1935-1948), autor de un grueso e interesante volumen sobre Derecho Capitular citado en estas páginas, donde ya decía tiempo atrás (1926) que "El mayor obstáculo que tienen nuestras catedrales para que el canto o rezo se haga con la perfección debida, no son las personas, sino la disposición de los mismos coros. Construidos éstos para grandes masas corales, las voces de dos o tres cantores se pierden necesariamente en un espacio destinado a quince o veinte; la distancia de locales tan amplios impide la unión de las voces de un extremo a otro, y los obstáculos que hay entre

los de Tortosa y Barbastro. En 1954 fue el de Tuy. En 1962 se elimina el extraordinario trascoro gótico de Tarragona quitando parte de sus sitiales. En 1964 se deshace el coro de Las Palmas, con un maravilloso cuerpo de arquitectura neoclásica, que fue a sustituir la vieja tapia del jardín del palacio arzobispal, tal y como hoy se puede ver en la calle inmediata a la catedral. En 1969 fue el coro de Huesca el que se destruyó, pasando algunos de sus elementos, como la reja del coro, al santuario de Torreciudad.

No es exhaustiva la relación pero da una idea lejana de lo que estas operaciones han supuesto para el patrimonio español, para la memoria de la liturgia y para la historia de las instituciones capitulares de nuestra Iglesia. No mencionamos otras tantas tentativas de destrucción como la renacida sobre el coro de Barcelona, en 1951, a la que se opuso la Academia de San Fernando apoyando los informes tanto de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona como de la Academia de San Jorge²⁷⁰. Tampoco siguió adelante la eliminación del coro de Salamanca, al que de nuevo la Academia informó en 1958 de modo desfavorable²⁷¹, deteniendo de momento aquel despropósito. Y digo de momento porque mientras termino de redactar estas páginas, leo en la prensa salmantina un “sueño de verano” [sic] del señor obispo de Salamanca, don Braulio Rodríguez, en el que de nuevo propone quitar el coro, tratado como “una traba arquitectónica” que obstaculiza la visión desde el altar mayor, así como las rejas, vía sacra, etc. que impiden hacer realidad la liturgia catedralicia que diseñó la reforma del Concilio Vaticano II.

el coro alto y el bajo las dividen más. ¿Será posible algún día la reforma de ellos? El buen orden, la liturgia y hasta el arte lo reclaman”. Muniz, ob.cit. p. 182. Es decir, finalmente descubre la verdadera razón, la estética, pues ni la litúrgica ni el buen orden del canto en un ámbito de probada eficacia durante siglos, parecen atendibles.

270 El asunto fue tratado por la Academia de San Fernando en las sesiones del 30 de abril y 7 de mayo de 1951. Vid. “Sobre el coro de la catedral de Barcelona”, *Academia*, 1951, núm. 1, pp. 65-73.

271 Sánchez Cantón, F.J., y Yárnoz, J.: “Traslado del coro de la catedral nueva de Salamanca al altar mayor”, *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1958, núm 7, pp. 91-94.

EN ESTE PUNTO, el autor de este modesto trabajo se compara de Sísifo porque entiende su castigo, por lo que terminaré diciendo dos cosas al respecto. La primera es que ningún documento que derive del Concilio Vaticano II habla del desmantelamiento de estos venerables testimonios de la historia de la fe, antes bien aconseja, como no podía ser menos, su conservación y uso, tal y como recoge la constitución sobre la sagrada liturgia del propio Sacrosanctum Concilium, en los puntos referentes al arte y objetos sagrados (122-129), y especialmente en su apartado 123 que dice literalmente: "La Iglesia no ha considerado nunca como propio un estilo artístico determinado, sino, según la índole y condiciones de los pueblos y las exigencias de diferentes ritos, ha admitido las formas artísticas de cada época, creando así, en el curso de los siglos, un tesoro artístico que debe conservarse con todo cuidado". Más adelante, en el apartado 126, el Concilio insiste sobre que habrá que tener una vigilancia especial para "evitar que los objetos sagrados y las obras preciosas, que son ornamento de la casa de Dios, sean vendidas o dispersadas".

Los particulares exégetas del Concilio Vaticano II harán las interpretaciones que puedan interesar, pero ahí están los textos, como ahí están los estudios y enseñanzas del Pontificio Instituto Litúrgico San Anselmo de Roma²⁷² o la nota pastoral de la Co-

272 Resulta fundamental establecer la diferencia entre la funcionalidad litúrgica en los edificios históricos y en los de nueva construcción, como dice Eugenio Abruzzini, profesor del mencionado Instituto Litúrgico, quien escribe lo siguiente: "Es necesario advertir que las tipologías históricas, con su carga de significados y de experiencias estratificadas, son aceptables por lo que tienen de expresión y andadura de fe y de una cultura que se aplicaron según modalidades propias... con frecuencia, el uso de tales tipologías, unidas a las características artísticas e históricas del monumento -no sólo ineliminables, sino dignas también de conservarse celosamente-, puede aparecer como impedimento frente a la celebración de una liturgia renovada. Los límites objetivos que, caso por caso, señalan las valoraciones histórico-artísticas no siempre permitirán alcanzar óptimas soluciones. Ello no justifica la exigencia culturalmente inaceptable de intervenciones destructoras..., las directrices de la constitución conciliar sobre la sagrada liturgia no constituyen ninguna norma fija que, de no aplicarse, harían ineficaces las acciones litúrgicas..." Vid. el *Nuevo diccionario de liturgia*, dirigido por S. y A.M. Triacca, trad. al castellano por Ed. Paulinas, Madrid, 1989, pp. 144-165. La cita corresponde a la p. 149. Por esta y otras mu-

misión para la liturgia de la Conferencia Episcopal Italiana en su documento sobre *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*, fechado en Roma, en mayo de 1996²⁷³. Es decir, en el terreno litúrgico es del todo punto discutible hacer derivar la destrucción de nuestro patrimonio de disposiciones conciliares, las cuales sí dan orientaciones para la nueva arquitectura, pero a la vez muestran el máximo respeto hacia el legado material en el que se condensa la historia misma de la Iglesia y de sus instituciones.

En segundo lugar, los españoles nos hemos dado unas leyes que a todos afectan por igual y entre ellas la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 que, “sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad, o valor económico”, define con encomiable precisión los criterios de conservación de nuestros bienes culturales, entre los que se encuentran la liturgia, la historia y el arte religioso, incorporando lo que durante un siglo han sido las cartas, recomendaciones y compromisos internacionales firmados por el Estado español, a fin de salvaguardar en sus justos términos el patrimonio cultural. De este modo no cabe sino esperar que el Plan Nacional de Catedrales no derive en simple apoyo económico a intervenciones destructoras que, referidas a los coros, conozco que contemplan

chas razones, el desmantelamiento propuesto o ejecutado en muchas de nuestras catedrales españolas en fecha reciente, recuérdese la vergüenza de lo perpetrado en Santo Domingo de la Calzada, está fuera de lugar y resulta una afrenta a la cultura bajo apariencia conciliar, lo cual es doblemente condenable.

273 *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*, Comisión episcopale per la liturgia della CEI, Bologna, ed. Dehoniane, 1996. Especial interés puede tener aquí en relación con los coros algunas recomendaciones como las referentes a su ubicación: (21) “Nelle chiese in cui esiste una cantoría di interesse storico e artistico, collocata in contrafacciata o sul lati del presbiterio, essa va conservata e restaurata con la massima cura, anche se di norma non risulta idonea al servizio del coro...” (p. 22). Es decir, se reconoce el valor histórico de estos elementos que debe prevalecer sobre su idoneidad para la nueva liturgia. En el apartado 22 podemos leer sobre las sillerías de coro lo siguiente: “I cori lignei, specialmente nelle chiese collegiate e monastiche, siano conservati e utilizzati convenientemente. I cori lignei di rilevante valore siano restaurati e usati in conformità con la loro destinazione e compatibilmente con il loro stato di conservazione” (p. 23).

algunos planes directores, como el de la catedral de Burgo, entre otros²⁷⁴. Sorprendentemente, mientras nosotros desguazamos todos estos conjuntos con notable alegría, otros países de nuestro entorno lloran la pérdida de sus coros catedralicios, dedicándose a su estudio y recuperación²⁷⁵, a la vez que miran con no disimulada envidia la supervivencia de los nuestros: "Il faut aller en Espagne pour trouver encore -mais pour combien de temps- des choeurs isolés des fidèles, réservés à la récitation des heures par des chanoins, que l'ont voit toujours défilier revêtus de leurs capes doublées de satin, rouges et noires. Derniers feux d'une institution plus que millénaire..."²⁷⁶.

274 Ante aquellos que desprecian los coros y su ubicación, proponiendo su traslado, así como el de las rejas, púlpitos, altares y retablos, por considerarlos como "bienes muebles", conviene recordar lo que recoge la Ley del Patrimonio Histórico Español, en el título *De los bienes inmuebles*, artº 14, párrafo 1º: "Para los efectos de esta Ley tienen consideración de bienes inmuebles, además de los enumerados por el artº 334 del Código Civil, cuantos elementos puedan considerarse consustanciales a los edificios, formen parte de los mismos o de su exorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos diferentes del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente el mérito histórico o artístico del inmueble al que están edheridos". Por otro lado, en virtud del artº XV del vigente "Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre enseñanza y asuntos culturales", la comisión mixta aprobó en su día (30-10-1980) una serie de criterios básicos, como el recogido en el artº 3, párrafo e), que dice: "En cuanto sea posible, los bienes serán exhibidos en su emplazamiento original o natural. Cuando esto no sea posible o aconsejable, se procurará agruparlos en edificios eclesiásticos, formando colecciones o museos donde se garantice su conservación" (*Boletín de la Conferencia Episcopal Española*, abril-junio, 1987, p. 86). Nada parece hacer imposible o desaconsejable el mantenimiento de los coros, púlpitos, rejas y retablos de las catedrales españolas, en su *emplazamiento original y natural*.

275 Lacroix, P.: "La destruction des stalles de Saint Claude", *Monuments Historiques*, C.N.M.H.S., 1987, núm.153, pp. 67-69; y más recientemente, Joubert, F.: *Le jubé de Bourges*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994, con motivo de la exposición celebrada en el Louvre con los fragmentos del gran jubé gótico colocado en el centro de la nave mayor de aquella catedral.

276 Esquieu, Yves: *Quartier cathédral*, París, Desclée de Brouwer, 1994. Este libro termina en su página 122 con las siguientes palabras: "Beaucoup de

En fin, concluyo haciendo modestamente mías ahora las palabras del gran escultor Rodin, cuando en el primer capítulo de su libro sobre *Las catedrales de Francia*, escribe: “Yo querría hacer amar este arte grandioso, contribuir a salvar lo que de él resta todavía intacto, conservar para nuestros hijos la gran lección de este pasado que el presente desconoce”.

He dicho.

DISCURSO DE CONTRIBUCIÓN
DEL EXCERENTÍSIMO SEÑOR
DON FERNANDO CRUJEIRA GARCÍA

catedrales n'ont plus de chapitre. Lorsqu'il demeure, il se réfugie parfois hors de la cathédrale , dans une chapelle mieux adaptée à un petit groupe. Les stalles des chœurs abandonnées par leurs titulaires sont utilisés par des simples fidèles; entre elles, l'espace où évoluaient les officiants est rempli de chaises afin de rapprocher le peuple de l'autel. Il faut aller en Espagne...”.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON FERNANDO CHUECA GOITIA

DISCURSO DE CONTESTACIÓN
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
DON FERNANDO CHUECA GÓTTA

Señores Académicos:

Cuanto más se conoce a una persona, cuanta más alegría produce la entrada de esta persona en la Corporación que a uno le acoge, más difícil le resulta darle cumplida bienvenida; quisiera uno decirle tantas cosas amables y entrañables, que al final se encuentra uno torpe de palabra y vacío de ideas por ser muchas las que se agolpan en la mente.

Otra cosa es la contestación protocolaria y formal al discurso de aquella persona ilustre, cargada de saberes, que no pertenece al círculo íntimo de la vida común. En este caso la contestación puede convertirse en una bienvenida, con la alegría y profunda satisfacción de quien la otorga y rubricada por una enumeración de méritos para conocimiento de todos.

Pero este no es mi caso en este momento, porque Pedro Navascués excede para mí de ser sujeto de una salutación-bienvenida protocolaria. No es sólo la persona cuya vida conozco y admiro; no es sólo el amigo constante, el compañero de viajes, en los que mutuamente nos ilustramos con cordialidad sobre problemas de arquitectura, que él, escrupulosamente, desentraña, descubriendo los diversos órganos, como los descubre el médico en la mesa de disección.

Porque Pedro Navascués es caso, casi único, de un hombre de letras que conoce la arquitectura en su profundidad, y no sólo en su superficialidad y en lo que tenga de ornamento y decoración. Conocedor de la arquitectura como organización del espacio, como espejo de resonancias espaciales, que concitan determinadas secuencias ambientales. La siente como una especie de *imago mundi* en un *ordo universalis*. Buscador del secreto de las proporciones que nunca se revelará del todo, indaga como la geometría analiza las relaciones métricas del cuerpo bello y piensa que Eugenio D'Ors tenía razón cuando decía "En el Palladio la arquitectura se hace luz" y esa luz es la que presta la geometría humanizada.

En suma, el nuevo académico tiene de la arquitectura una visión profunda, no simplemente epitelial, y eso le lleva a penetrar en ella, a comprenderla, no sólo como arte sino como filosofía, o, si se quiere, como filosofía del arte. De filosofía del arte nos habló Hipólito Taine, uno de los primeros y más grandes

historiadores del arte. Si nosona quiere decir amor a la sabiduría, al decir filosofía del arte llegaríamos a postular un amor racional al arte, al arte entendido como objeto de conocimiento, como ente *conoscendi*. Y entre las artes, ninguna como la arquitectura, para ser objeto de esta filosofía, porque se da el caso de que este arte, de base inicial tan prosaica, como la de servir de morada o abrigo al hombre, acabó, por una evolución histórica predeterminada, siendo el trono del rey y luego el templo de la divinidad.

Este resplandor que le procura el ser templo de la divinidad, otorga a la arquitectura un plus de evidencia cósmica que no pueden tener las demás artes. Pintura y escultura nos ilustran, en sus múltiples aspectos, lo que fue y sigue siendo el drama humano de las religiones; la música nos traslada por la voz y el sonido a paraísos inaccesibles e impensables, pero sí sensibles e imaginables. Pero la arquitectura es otra cosa, es imagen real y corpórea de algo que trasciende a su propia realidad. Pintura y escultura nos dan imágenes de la divinidad filtradas por los artistas, los estilos, las épocas diversas, pero la arquitectura no nos da imágenes, nos ofrece el tabernáculo de la divinidad, algo así como el cofre donde los hebreos guardan el Arca de la Alianza y los cristianos el Santo Sacramento.

Pues todo lo que en torno a este tabernáculo gira es lo que constituye el Templo, cada vez más complejo según las edades, las religiones, las creencias, los ritos y rituales que, al fin y a la postre, se reducen a una arquitectura entre material-artística y simbólica. Este es el glorioso cometido de la arquitectura sin paralelo con el que asumen otras artes.

Pues bien, Pedro Navascués, además de haber profundizado en los caracteres de este arte que llamamos arquitectura, ha hecho otra cosa, lo ha estudiado a través de la historia y para esto ha contado con otro instrumento de extraordinario valor, su erudición. La enorme erudición de Navascués es algo que sorprende como fruto de un estudio continuado, tenaz, inagotable.

Habéis oído, señoras y señores, su discurso y sólo habéis oído una parte muy reducida de lo que en su totalidad supone; pero, naturalmente el corto tiempo de una sesión de investidura académica no permite más. Luego, en su lectura tranquila y pormenorizada, podréis daros cuenta de la totalidad del mismo.

No se trata de un nuevo discurso académico al uso, sino de un verdadero tratado sobre liturgia y ritual eclesiástico ajustado a los templos cristianos y, en especial, a las catedrales españolas, asiento de una singular riqueza celebrativa a través de la historia y de los múltiples ejemplos que enriquecen nuestro patrimonio religioso.

No podía ser menos en una persona que ha consagrado parte de su vida al estudio de nuestras gloriosas y excelsas catedrales, tan ricas en soluciones artísticas y tan originales en su dimensión cultural, tanto que llegaron a condicionar la forma y disposición de su arquitectura. Es lo que el nuevo académico llama *el modo español*. Navascués se ha convertido no sólo en el mejor conocedor de nuestras catedrales, sino en su cantor y panegirista, y prueba de ello nos la da este discurso en el que se defienden las divinas *anomalías* de la catedral española.

Estas anomalías que ahora deploran ciertos sectores de un clero joven y sedicentemente progresista. ¿Cuáles son esas *anomalías*? Son las que prestan a la catedral española su riqueza, interés y originalidad. Si a la catedral de Toledo la llamaron la *Dives Toletana*, la más rica entre las catedrales, y a la de Salamanca la más fuerte, a la de León la más pulcra y a la de Sevilla la más grande, a todas estas como a las restantes de España les conviene, igualmente, el adjetivo de ricas, de opulentamente aderezadas.

Esta riqueza proviene de lo ambicioso de su concepción inicial y de lo que el tiempo ha ido acumulando en su noble arquitectura. Allí aparecen los coros situados en el medio de la nave mayor; son las monumentales rejas que cierran coros y presbiterios; son también los formidables retablos que, a disgusto de algunos, ocultan arquerías presbiterales; son los órganos monumentales, verdaderas arquitecturas sonoras dentro de la gran arquitectura envolvente. Así, la definición última de la catedral española podría ser ésta: es una catedral cuya arquitectura envuelve pequeñas arquitecturas interiores que la llenan y enriquecen.

Estas son las catedrales que conoce, admira y describe Pedro Navascués. Son también las que defiende de múltiples asechanzas que se concitan contra ellas y cuya explicación reside en los cambios de mentalidad que se suceden al correr del tiempo.

DESDE la Catedral medieval, la Catedral renacentista y barroca a la catedral posconciliar referida a la renovación litúrgica que supone el Concilio Vaticano II, las mentalidades han cambiado mucho y ha cambiado todavía más lo que era una catedral de aquellos tiempos en cuanto a estructura eclesial.

La catedral de entonces era, con sus numerosos y poderosos cabildos, con sus prebendados, con sus beneficiados y racioneros, con sus músicos y sochantres, con sus pertigureros y celadores, lo que yo llamo una estructura eclesial que movilizaba a muchas personas, desde aquellas de la más alta dignidad hasta las encargadas de los más humildes menesteres, y todo ello exigía una hacienda múltiple y unas rentas cuantiosas.

Todo esto ha desaparecido, quién lo duda, pero eso no impide que la vieja casa de familia permanezca y deba permanecer por encima de los avatares personales. El mundo se transforma y nos dejaría en la más triste indigencia si el hombre no hubiera desarrollado, como antídoto del transformismo, la vacuna del sentido histórico, del historicismo en una palabra. Si no tuviéramos la conciencia histórica, que el hombre de hoy en su dimensión más preclara y la sociedad más ilustrada poseen, nuestro mundo se derrumbaría. Por eso, el grito de *salvemos nuestras catedrales* tiene sentido historicista, y contradeciríamos tan digno propósito si las despojásemos de su riqueza y su boato que las hicieron tan nobles y peregrinas en su estilo. Las cosas habrán cambiado mucho, pero queda el testimonio de un aristocrático antaño con los retratos de familia de nuestros antepasados. Su conservación es un deber ineludible que no sólo se compensa con la fruición artística que nos procuran, sino con las rentas que las diócesis reciben. Hoy las catedrales, por un camino antes desconocido, son generosamente rentables.

Esperábamos todos, con un mal escondido anhelo, que Pedro Navascués entrara en esta casa y por muchas razones, le esperábamos como a Pedro el Deseado. Eran éstas su competencia como historiador del arte; su disponibilidad para ayudar en todo lo que redundara en beneficio de los fines que esta Academia tiene asignados; su probada capacidad en el terreno de la defensa y conservación de nuestro patrimonio artístico y monumental, y *last but not least*, su carácter franco y abierto, su

sentido de la amistad, su alegría en el convivir, su discurso fácil y amable.

Por todo esto, y por muchas cosas más, Pedro Navascués hacía mucha falta en la Academia, y es un gran alegría para mí darle la bienvenida, para que mañana, cuando ocupes tu puesto de trabajo, recuerdes que somos eslabones de una cadena que, uniendo el pasado con nuestro presente, ha de servirnos para preparar el porvenir que deseamos con legítima certeza.

Enhorabuena también a la Academia, con la satisfacción de recibir a un nuevo miembro que nos ha deleitado con un ejemplar discurso y, en fin, para tí, nuevo académico, mi abrazo más efusivo, cordial y emocionado.

He dicho.

... de la guerra, en el año de 1914, en el momento en que se celebraba el centenario de la independencia de México, el gobierno de los Estados Unidos se comprometió a proporcionar a México el apoyo necesario para la reconstrucción de su país. Este compromiso se formalizó en el Tratado de Amistad, Comercio y Consular, firmado el 8 de febrero de 1923. Este tratado estableció un marco legal para la cooperación entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural. El tratado también estableció un mecanismo de resolución de disputas entre los dos países. Este tratado fue el resultado de una negociación que duró varios años y que involucró a numerosos funcionarios de ambos países. El tratado fue ratificado por el Congreso de los Estados Unidos el 24 de febrero de 1923 y por el Senado de México el 15 de marzo de 1923. Desde entonces, el tratado ha sido el fundamento de la relación bilateral entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural.

... de la guerra, en el año de 1914, en el momento en que se celebraba el centenario de la independencia de México, el gobierno de los Estados Unidos se comprometió a proporcionar a México el apoyo necesario para la reconstrucción de su país. Este compromiso se formalizó en el Tratado de Amistad, Comercio y Consular, firmado el 8 de febrero de 1923. Este tratado estableció un marco legal para la cooperación entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural. El tratado también estableció un mecanismo de resolución de disputas entre los dos países. Este tratado fue el resultado de una negociación que duró varios años y que involucró a numerosos funcionarios de ambos países. El tratado fue ratificado por el Congreso de los Estados Unidos el 24 de febrero de 1923 y por el Senado de México el 15 de marzo de 1923. Desde entonces, el tratado ha sido el fundamento de la relación bilateral entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural.

... de la guerra, en el año de 1914, en el momento en que se celebraba el centenario de la independencia de México, el gobierno de los Estados Unidos se comprometió a proporcionar a México el apoyo necesario para la reconstrucción de su país. Este compromiso se formalizó en el Tratado de Amistad, Comercio y Consular, firmado el 8 de febrero de 1923. Este tratado estableció un marco legal para la cooperación entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural. El tratado también estableció un mecanismo de resolución de disputas entre los dos países. Este tratado fue el resultado de una negociación que duró varios años y que involucró a numerosos funcionarios de ambos países. El tratado fue ratificado por el Congreso de los Estados Unidos el 24 de febrero de 1923 y por el Senado de México el 15 de marzo de 1923. Desde entonces, el tratado ha sido el fundamento de la relación bilateral entre México y Estados Unidos en materia de comercio, consular y cultural.

PUBLICACIONES DE PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

1961

"La ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel (Madrid)", *Al-Andalus* (CSIC), XXVI, 1961, pp. 194-201.

1962

"La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Móstoles (Madrid)", *Al-Andalus* (CSIC), XXVII, 1962, pp. 388-397.

1965

"El Maestro de Gallipienzo y el retablo de Mendinueta", *Príncipe de Viana* (Pamplona), 1965, núms. 98-99, pp. 75-76.

"Ramón Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI", *Príncipe de Viana* (Pamplona), 1965, núms. 98-99, pp. 103-106.

1966

"La iglesia mudéjar de San Miguel de Bubierca (Zaragoza)", *Al-Andalus* (CSIC), XXI, 1966, pp. 346-352.

1967

"Un retablo inédito de Gregorio Fernández", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm. 159, 1967, pp. 239-244.

1968

"Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid", *Villa de Madrid*, núm. 24, 1968, p. 68-70.

"Proyectos del siglo XIX para la reforma de la Puerta del Sol", *Villa de Madrid*, núm. 25, 1968, pp. 64-81.

"Un dibujo de Alonso de Covarrubias", *Archivo Español de Arte*, (CSIC), núms. 162-163, 1968, pp. 144-145.

"Proyecto de Pedro de Ribera para la puerta de San Vicente (Madrid)", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm. 164, 1968, pp. 280-282.

1969

"La fuente como elemento urbano", *Ciencia urbana*, núm. 1, 1969, pp. 46-50.

"Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos para el puente de Toledo de Madrid", *Villa de Madrid*, núm. 26, 1969, pp. 52-57.

1970

"La Ciudad Lineal de Arturo Soria", *Villa de Madrid*, núm. 28, 1970, pp. 49-58.

"El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", *Revista de Ideas Estéticas* (CSIC), núm 114, 1971, pp. 111-125.

"El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm, 175, 1971, pp. 295-321.

1972

"Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)", *Goya*, núm. 106, 1972, pp. 234-241.

"La obra arquitectónica del marqués de Cubas (1862-1889)", *Villa de Madrid*, núm. 34, 1972, pp. 19-31.

"Rodrigo Gil de Hontañón y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm. 178, 1972, pp. 103-115.

"Dibujos de Transparente de la catedral de Cuenca", *Boletín de Información Municipal de Cuenca*, núm. 171, 1972, pp. 11-16.

1973

Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, 391 pp.

"La Mostra Palladiana", *Goya*, núm. 116, 1973, pp. 115-118.

1974

El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974, 212 pp.

1975

"La Alameda de Osuna: una Villa suburbana", *Pro-arte* (Barcelona), núm. 2, 1975, pp. 2-26.

"Sobre titulaciones y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XI, 1975, pp. 123-136.

"Iconografía de un château bordelés del siglo XVII" I, *Revista de Ideas Estéticas* (CSIC), núm. 132, 1975, pp. 309-319.

1976

"Opciones modernistas en la arquitectura madrileña", *Pro-Arte* (Barcelona), núm. 5, 1976, pp. 21-45.

"Premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)", *Villa de Madrid*, núm. 52, 1976, pp. 15-26.

1977

"Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León", *Pro-Arte* (Barcelona), núm. 9, 1977, pp. 51-59.

Antecedentes de la Alameda de Osuna, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1977, 45, pp.

1978

Palacios Madrileños del siglo XVIII, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1978, 26 pp.

"El Casino de Madrid y la arquitectura de su tiempo", *Tres conferencias de arquitectura* (Luis Moya, Julián Peña, Pedro Navascués), Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1978, pp. 61-79.

1979

[Noticia del...] *Tratado Breve sobre las Ordenanzas de la Villa de Madrid y policía de ella, por Juan de Torija*, (Madrid, 1760), ed. facsímil, Valencia, Albatros, 1979, pp. 9-36.

"Las Sacramentales de Madrid", *Madrid*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 301-320.

Del Neoclasicismo al Modernismo. Arquitectura, Madrid, Alhambra-Longhman, 1979, pp. 1-146.

"Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830", Catálogo de la Exposición

Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia, Madrid, Museo Municipal, 1979, pp. 15-26.

"La Ciudad Lineal", *Madrid*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe, 1979, 1101-1120.

1980

[Reflexiones sobre Palladio en España], *Palladio* (de J.S. Ackermann), Madrid, Xarait, 1980, pp. XIII-XXIV.

"Il palladianesimo in Spagna e in Portogallo" (en colaboración con F. Marías, A. Bustamante y C. Sambricio) *Palladio. La sua eredità nel mondo*, Venecia, Electa, 1980, pp. 148-159.

"Las estaciones y la arquitectura del hierro en Madrid", *Las estaciones ferroviarias de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1980, pp. 41-102.

"La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX", *CAU. Construcción, Arquitectura, Urbanismo* (Barcelona), núm. 65, 1980, pp. 42-64.

"Introducción a la arquitectura de las estaciones en España" (en colaboración con I. Aguilar), *El mundo de las estaciones*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 137-230.

1981

"Casas y jardines nobles de Madrid", *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, Museo Municipal, 1981, pp. 115-150.

"Sobre la arquitectura neoclásica en España", *CAU. Construcción, Arquitectura, Urbanismo* (Barcelona), núm. 77, 1981, pp. 51-64.

1982

[Introducción al arte neoclásico en España], *Neoclasicismo* (de H. Honour), Madrid, Xarait, 1982, pp. 9-50.

"Recuperación de un proyecto de Ventura Rodríguez", *Q. Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, núm. 56, 1982, pp. 14-19.

- influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm. 217, 1982, pp. 59-68.
- "Los discípulos de Juan de Villanueva", *Juan de Villanueva*, Madrid, Museo Municipal, 1982, pp. 67-97.
- "Hernán Ruiz el Joven y la Giralda de Sevilla", *Giralda*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1982, pp. 39-45.
- "Nuevas trazas para la catedral de Cádiz", *Miscelánea de Arte*, Madrid, CSIC, 1982, pp. 174-176.
- "El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio", *El Banco de España. Dos siglos de historia 1782-1982*, Madrid, Banco de España, 1982, pp. 91-129.

1983

- "Tipología de la casa toledana en el Renacimiento", *La maison de Ville à la Renaissance*, París, Picard, 1983, pp. 77-84.
- Estudio crítico de la Arquitectura Civil de Benito Bails*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, 146 pp.
- Un palacio romántico*, Madrid, El Viso, 1983, 109 pp.
- Catedrales de España* (en colaboración con C. Sarthou), Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 374 pp.
- "Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo", *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717—1785)*, Madrid, Museo Municipal, pp. 11-130.

1984

- El edificio de la Telefónica de Madrid* (en colaboración con A.L. Fernández), Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, 248 pp.
- "La arquitectura del siglo XIX en Galicia", *Obradoiro* (suplemento 5), Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1984, 36 pp.
- "Arquitectura y escenografía", *Arquitectura teatral en España*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984, pp. 52-63.
- "La casa-palacio y asilo de Santamarca", *Colección Santamarca*, Madrid, Banco Exterior, 1984, pp. 15-18.

1985

- "L'architecture espagnole du XIXe siècle", *Revue de l'Art*, C.N.R.S. (París), núm. 70, 1985, pp. 65-74.
- "Regionalismo y arquitectura en España (1900-1939)", *Arquitectura y Vivienda* (Madrid), núm. 3, 1985, pp. 28-35.
- "El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz", *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, Museo Municipal, 1985, pp. 81-98.
- "Castellana quién te ha visto y quién te ve", *Lápiz* (Madrid), núm. 28, 1985, pp. 28-33.
- "Puentes de acceso al El Escorial", *Archivo Español de Arte* (CSIC), núm. 230, 1985, pp. 28-33.
- Monasterios de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, 333 pp.
- La Casa de Ayuntamiento de Madrid* (en colaboración con P. Hurtado), Madrid, Tecniberia, 1985, 414 pp.

1980

- "Arquitectura y Romanticismo en España", *O Romanticismo. Da mentalidade à criação artística*, Sintra, Instituto de Sintra, 1986, pp. 191-211.
- "La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield", *Las Casas Reales. El Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, pp. 55-67.

1987

- "La formación de la arquitectura neoclásica. La escultura y la pintura", *La época de la Ilustración*, tomo XXX-I de la Historia de España Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 655-764.
- "El patio y Templete de los Evangelistas de El Escorial", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 61-74.
- "El Ensayo histórico de la arquitectura, de José Caveda", *Arquitectos*, Madrid, Consejo Superior de Arquitectos de España, 1987, núm. 4, pp. 38-41.
- "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950", *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1987, pp. 285-329.

1988

- "Reflexiones sobre el modernismo en España", *Boletín Académico*, La Coruña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, núm. 9, 1988, pp. 8-19.
- "Hernán Ruiz y Tosca", *Los tratados de arquitectura*, obra colectiva a cargo de D. Wiebenson, Madrid, Blume, 1988, pp. 76-79 y 110-113.

1989

- "Arquitectura y urbanismo", *La época del Romanticismo (1808-1874)*, tomo XXXV-II de la Historia de España Menéndez Pidal, Madrid, 1989, pp. 571-676.
- "Londres 1851-Sevilla 1929", *Arquitectura y Vivienda* (Madrid), 1989, núm. 20, pp. 4-7.
- "El Hotel María Cristina y su arquitectura", *Rehabilitación del Hotel María Cristina. San Sebastián*, Madrid, Dragados, 1989, pp. 7-23.

1990

- "La arquitectura española del siglo XIX: estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. II, 1990, pp. 27-43.
- "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", *Medievalismo y neomedievalismo. Aspectos generales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 17-66.
- "Mecenazgo y arquitectura en la Comunidad de Madrid", *Arquitecturas 1987-1990*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 19-26.

1991

- "Arte y arquitectura", *Madrid y su provincia*, Madrid, Mediterráneo, 1991, pp. 105-152.

"La Casa del Campo" (en colaboración con M.C. Anza y D. Tejedor), a propósito de la "Agricultura de los Jardines" de Gregorio de los Ríos, Madrid, Real Jardín Botánico, 1991, pp. 137-159.

"Del Neoclasicismo al Racionalismo", *Arquitecturas de Toledo*, vol. II, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 293-437.

"El antiguo palacio de Adanero", *Nuevas instalaciones del Instituto Nacional de Administración Pública*, Madrid, INAP, 1991, pp. 189-205.

1992

"Las catedrales de España y México en el siglo XVI", *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, México, Universidad Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 89-101.

"La catedral de Santa María de la Almudena de Madrid", *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, Madrid, Ayuntamiento, 1992, pp. 167-175.

"Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca", *Fernando Chueca Goitia, un arquitecto en la cultura española*, Madrid, Fundación Camuñas, 1992, pp. 63-121.

Bajo el signo del Romanticismo (en colaboración con M.J. Quesada), Madrid, Sílex, 1992, 264 pp.

"El edificio de la Compañía Telefónica en Madrid", *Rehabilitación del edificio de la Telefónica en la Gran Vía de Madrid*, Madrid, Dragados, 1992, pp. 25-47.

"Palacios madrileños del Ochocientos", *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares*, Madrid, Electa, 1992, pp. 23-28.

1993

"Abadía. Espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, vol. V, pp. 71-90.

"El Colegio Mayor Fonseca y su arquitectura", *Rehabilitación de Edificios*, Madrid, Dragados, 1993, núm. 18, pp. 52-71.

Arquitectura española 1808-1914, vol. XXXV** de la col. Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, 745 pp.

Madrid, ciudad y arquitectura (1808-1898), *Historia de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 401-439.

"La Plaza Mayor en España", *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Historia 16, 1993, núm. 83, pp. 1-31.

"El saber ocupa lugar", *Urbanismo* (monográfico sobre El espacio universitario), Madrid, COAM, núm. 21, 1993, pp. 13-17.

1994

El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Lunwerg, 1994, 201 pp.

"Fundamentos da arquitectura neomedieval", *O neomanuelino*, Lisboa, Instituto português do património arquitectónico e arqueológico, 1994, pp. 27-43.

- "Arquitectura y liturgia en la catedral de Astorga", *Catedral. Revista de los Amigos de la catedral de Astorga*, Astorga, 1994, núm. 3, pp. 10-13.
- "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", *Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 53-94.

1995

- "La fachada nueva de la catedral (1852-1888)", *La catedral de Mallorca*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, pp. 187-197.
- "Apraiz y la restauración de las agujas de la catedral de Burgos", *AR*, Centro Vasco de arquitectura, núm. 1, 1995, pp. 41-48.
- "El Coliseum, Palacio del Espectáculo", *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1995, pp. 88-101.
- "La restauración de monumentos en España: aproximación bibliográfica (1954-1994)", *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 77-88.

1996

- "El siglo XIX", *Arte y arquitectura en la vivienda española*, Madrid, FCC, 1996, pp. 246-299.
- Espacios en el tiempo*, Madrid, T.F., 1996, 332 pp.
- Tratados de arquitectura y fortificación en la antigua Biblioteca del Alcázar*, Segovia, Patronato del Alcázar, 1996, 44 pp.
- "Dibujos de arquitectura en colecciones madrileñas", *I Jornadas internacionales sobre el estudio y conservación de las fuentes de arquitectura*, Vitoria, Centro Vasco de Arquitectura, 1996, pp. 167-181.
- "La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid", *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996, pp. 23-34.

1997

- Catedrales de España*, Madrid, BBV, 1997, 271 pp.
- Historia del Arte Español* (con la colaboración de M.J. Quesada), Madrid-Barcelona, Plawerg, 10 CD-I.
- "La arquitectura gótica: de iglesia a palacio", *El patio de la Casa Gralla, una reconstrucción*, Barcelona, Prosegur, 1997, pp. 11-112.
- Arquitectura postal. Correos y Telégrafos*, Madrid, Lunwerg, 1997, 172 pp.

1998

- "L'arquitectura catalana entre el 1808 i el 1888", en *Urbanisme, arquitectura civil i industrial*, vol. III de la col. *Ars Cataloniae*, Barcelona, Thema, 1998, pp. 244-287.
- Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Historia 16, 1998, 47 pp.
- "El Palacio", *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, pp.168-234 (en prensa).
- "Formación y estilo en Vázquez Gulías", *El arquitecto Daniel Vázquez Gulías*, Orense, Caja Ourense, 1998 (en prensa).

