Choir Stalls in Architecture *and* Architecture in Choir Stalls

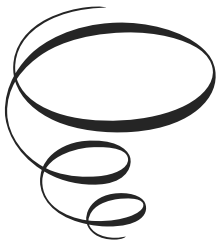
Edited by
Fernando **Villaseñor** Sebastián, Mª Dolores **Teijeira** Pablos,
Welleda **Muller** and Frédéric **Billiet**

Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls

Edited by

Fernando Villaseñor Sebastián,
Mª Dolores Teijeira Pablos,
Welleda Muller
and Frédéric Billiet

Cambridge
Scholars
Publishing



Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls

Edited by Fernando Villaseñor Sebastián, Mª Dolores Teijeira Pablos,
Welleda Muller, Frédéric Billiet

This book first published 2015

Cambridge Scholars Publishing

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

British Library Cataloguing in Publication Data
A catalogue record for this book is available from the British Library

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

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

ISBN (10): 1-4438-8099-X
ISBN (13): 978-1-4438-8099-2

TABLE OF CONTENTS

List of Illustrations ix

Introduction xxii

"Aziendo presbiterio mui capaz". El "modo español" y el traslado de coros góticos en la España moderna" 1
María Dolores Teijieira Pablos

Part I: Space, Liturgy and Architectural Conception

El espacio coral desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias..... 28
Eduardo Carrero Santamaría

The Stone Choir Stalls of the Medieval Cathedral of Tuscania/Latium 50
Almuth Klein

General Remarks on Choir Stalls in a Chancel with Ambulatory 65
Anja Seliger

La catedral de Mallorca en el coro y desde el coro. De la mezquita cristianizada a la restauración litúrgica de Antonio Gaudí 72
Mercè Gambús Saiz y Andreu Josep Villalonga Vidal

La ubicación del coro en España en los tratados de ceremonias y rúbricas litúrgicas 87
Pablo J. Pomar

El coro como apódosis de una unidad de significación total: el caso de la catedral nueva de Salamanca. Apuntes para una identidad semántica..... 98
Mariano Casas Hernández

Part II: Symbolism and Iconography

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

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

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

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

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

Part III: Study of Outstanding Examples

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

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

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

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

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

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

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

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

Part IV: Destructions, Interventions and Restorations

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

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

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

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

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

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

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

Art, Liturgy and Ideology: The Fate of Cathedral Choirs during the Francoist Period..... 416
Mª Pilar García Cuetos

Glosario 433
María Dolores Teijeira Pablos

Bibliography 439

List of Contributors 478

Índice de personas / Index of people 479

Índice de lugares / Index of places 487

LA CATEDRAL DE MALLORCA EN EL CORO Y DESDE EL CORO. DE LA MEZQUITA CRISTIANIZADA A LA RESTAURACIÓN LITÚRGICA DE ANTONIO GAUDÍ[1]

MERCÈ GAMBÚS SAIZ
Y ANDREU JOSEP VILLALONGA VIDAL

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

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

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

capilla real.

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

La arquitectura de la catedral en la conformación del coro

Dos corrientes historiográficas han explicado el origen y la cronología histórica correspondiente a la fábrica de la catedral de Mallorca. Una, procedente de la época moderna, está asociada a la institucionalización de los cronistas del Reino de Mallorca que desde finales del siglo XVI confirieron el protagonismo fundacional de la catedral al rey Jaime I en el marco de la conquista de Mallorca el año 1229[2]; por su parte la otra tendencia, generada en el debate de la década de 1920 en torno a la restauración litúrgica de Gaudí en el interior de la Catedral, retrasa el punto de partida de la obra a principios del siglo XIV en tiempos de Jaime II, primer monarca del reino privativo de Mallorca dependiente de la Corona de Aragón[3]. En el primer caso la idea de una planificación unitaria

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

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

del espacio catedralicio desde la década de 1230, favorecía el argumentario de una construcción longitudinal de tres naves y cabecera con tres ábsides de ejes paralelos, sobre la superficie de la mezquita aljama que al inicio de la nueva fábrica sería demolida; en el segundo supuesto, se introducía la transformación de una primera planta basilical de nave única en otra de tres naves con un cambio de altura significativo, de este modo la idea del cambio de plan explicaba la convivencia de la nueva fábrica con la mezquita cristianizada hasta su supresión definitiva y documentada a finales del siglo XV, lo que le permitiría desarrollar hasta principios del siglo XVII, una última fase de ampliación del espacio longitudinal con tres tramos más, delimitados por una fachada principal en el lado oeste. Esta segunda propuesta es la que definitivamente ha predominado en la historiografía científica, formalizada y desarrollada a partir de los estudios del francés Marcel Durliat en la década de 1960[4], a pesar del déficit existente de estudios arqueológicos en el subsuelo de la catedral, así como la incorporación de nueva documentación, a veces de difícil encaje interpretativo a causa de las lagunas históricas relativas a la ubicación y dimensiones de la mezquita aljama, y al escaso conocimiento de la cultura cristiana en la época de la dominación islámica de Mallorca.

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

---

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

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

y cuarto de la nave mayor actual[5]. La segunda posición del coro pasaría a integrarse en el presbiterio de la catedral nueva, en el lado sureste coincidente con la recién concluida fábrica de la capilla Real. Finalmente la tercera localización del coro, retornaría al espacio anterior originario de la mezquita que pasaría a integrarse en la nueva fábrica situándose en el eje de la capilla Real o presbiterio, y conformando en el nuevo plan constructivo parte de la nave mayor desde la mitad del segundo tramo hasta el cuarto, junto al cual se dispondrían los dos portales laterales de acceso al templo, Mirador y Almoina, y éstos a su vez por el lado oeste lindarían con el claustro y el cementerio sucesivamente, frente al palacio Real de la Almudaina[6] (Fig. 1).

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

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

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

Las diferentes ubicaciones del coro, no solamente han de ponerse en relación con la construcción del edificio, sino con la organización interior y mobiliario del recinto coral; así en el primer ámbito, cuyo altar fue por primera vez consagrado el año 1269 y se corresponde a la adecuación cristiana de la mezquita, hipotéticamente fueron bancos agrupados en serie los que conformaron la disposición del coro a ambos lados de la sede episcopal delante del altar mayor. Presumimos que esa misma distribución se mantuvo en el segundo traslado a la recién construida capilla Real o presbiterio en la cabecera del templo catedralicio flanqueando la cátedra de piedra, situación ésta que no pasaría de ser una medida provisional, pues en poco tiempo se decidió la construcción de una nueva sillería coral, cuya talla en relieve sería encargada al escultor Arnau Campredón, la cual, una vez concluida en el año 1339 y seguramente a raíz de la reforma decorativa de la capilla Real y de la segunda consagración del altar mayor en el año 1346, pudo ser trasladada al lugar anteriormente reutilizado de la mezquita, estableciéndose a continuación un perímetro cerrado con cubierta de madera y tejas, y una puerta acristalada frente al altar mayor, sobre el cual iban avanzando las obras de las naves y bóvedas procedentes de la cabecera[7]. La flamante sillería ocupando los lados norte, sur y oeste, hubo de distribuirse en dos coros, el del obispo y del arcediano, y dispuso los estalos siguiendo un plan jerárquico, en la parte alta para los canónigos y en la parte baja para los beneficiados. De este modo el coro pasaba a integrarse en el nuevo orden litúrgico, estableciendo el eje definitivo: capilla alta de la Trinidad, capilla Real con la cátedra y el altar mayor, y finalmente el coro comunicado con la nave central mediante un corredor cubierto de madera.

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

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

1536), fueron los artífices elegidos para obrar el nuevo coro de adscripción clasicista que integró parte de la sillería gótica del rosellonés Arnau Campredón, e introdujo una serialidad iconográfica nueva a partir de un programa propuesto por el cabildo que enlazaba pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, dispuesto éste en sesenta y tres plafones de las polseras[8]. Una disposición espacial en forma de U, establecía la posición del coro del obispo y el del arcediano en dos niveles de altura a ambos lados, además del espacio interior practicable del trascoro (Fig. 2). Tal vez el aspecto más relevante por singular, sea el que afectó a finales del siglo XVI a la conexión interior entre la recién construida fachada principal y su portal bifronte monumental con el recinto pétreo del coro. Entre ambos se levantaron tres tramos de bóvedas que ocuparon el antiguo claustro y cementerio, enlazando de este modo la estructura de la obra vieja con la obra nueva. La diferente tipología adoptada para los dos portales, absidal en el exterior y plano en el interior, construidos ambos entre 1592 y 1601, responden a la estética clasicista pero con modulaciones estilísticas diferentes; así el frontispicio interior, en apariencia más anacrónico, proclama sin embargo su coherencia estética, iconográfica y decorativa respecto al recinto coral con el que se enfrenta visualmente, lo que confirma la dialéctica continuada entre el coro y el edificio en sus diferentes fases constructivas[9].

La centralidad funcional del coro

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

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

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

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

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

En el inicio mismo de la catedral de Mallorca, allá por el siglo XIII, se estableció un cabildo formado por doce canónigos que fue ampliándose hasta que, en la centuria siguiente, quedó fijado en 22 el número de canonjías, manteniéndose sin alteraciones significativas hasta 1851, cuando, a raíz de la entrada en vigor del nuevo concordato con la Santa Sede, el cabildo mallorquín se redujo a 16, todas ellas presbiterales[10]. Así mismo, junto a la docena de canónigos inicial, se nombró también a un arcediano, un sacrista y un precentor, cargos que respondían a la denominación común de "praelati" y que, con el tiempo, serían denominados "dignidades". A finales del siglo XIII se añadirían otras dos, el sotosacrista o tesorero y la tesorería independiente del deanato. Estas

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

dignidades no formaban parte del cabildo, disfrutaban del honor de precedencia pero no disponían de facultades legislativas. Tampoco las tenían los pavordes, clérigos encargados de la gestión económica de la catedral. Este cargo lo ocupaban dos beneficiados (aunque posteriormente sería ampliado su número a cuatro) sólo inferiores en la jerarquía a los canónigos. Del servicio de la iglesia se ocupaban cuatro sacerdotes llamados domeros, sin rango de canónigo ni voz en el cabildo, que recibían la ayuda de un diácono y un subdiácono. Se contaba además con un maestro de gramática y un escribano, que ejercía de secretario capitular[11].

Las fuentes archivísticas con las que hemos procedido a documentar la evolución histórica de los usos litúrgicos del coro y sus ramificaciones materiales (concretadas en adiciones, transformaciones y traslados de la sillería coral) no difieren en demasía de las que se utilizan en otras catedrales, siendo las consuetas, las ordenaciones de coro, los pleitos y, fundamentalmente, las resoluciones capitulares los principales instrumentos de interpretación descriptiva y funcional del coro. Se conservan en el archivo capitular de la seo mallorquina seis consuetas que abarcan una amplia cronología que va desde el siglo XIV al XVIII. La más antigua es la llamada *Consueta Antiga* o *d'Aniversaris* de principios del siglo XIV. De la misma centuria (aunque con un apéndice redactado a mediados del XV) es la denominada *Consueta de Tempore*, ambas constituyen la aportación medieval a la codificación de las tradiciones litúrgicas de la catedral insular. Otras dos se redactaron en la segunda década del siglo XVI, son las denominadas *Consueta de Sagristia* (1511) y la *Consueta de Sanctis* (1516). Finalmente existe una consueta (sin título específico) redactada en el XVII y la *Consueta de Miquel Reus* que data del setecientos[12]. De todas ellas, quizás la más conocida y estudiada sea la *Consueta de Sagristia*, fuente y objeto de estudio desde diversas áreas de conocimiento como la Historia Religiosa o la Filología[13]. Aunque otros

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

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

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

volúmenes, como la *Consueta de Tempore*, ofrecen noticias interesantes para la documentación del recinto coral. Ésta, por ejemplo, es citada explícitamente en la carta pastoral del obispo Campins sobre la restauración litúrgica de la catedral (1904), texto en el que se exponen los fundamentos ideológicos de la intervención de Gaudí y sus colaboradores. En él se describe como la citada consueta detalla el uso que antiguamente se daba a la cátedra episcopal de piedra, situada al fondo de la capilla mayor y que había quedado cegada tras el retablo gótico primero y después detrás también del barroco. A decir de Campins, era necesario recuperar la visualización escénica del obispo retirando los dos retablos (el barroco y el gótico, que pervivió adosado a la parte posterior de aquel) y restituyendo la sillería coral al que se pensó que había sido su lugar de origen, la Capilla Real, con la cátedra episcopal en el centro[14].

Pero, sin lugar a dudas, la fuente documental que más noticias puede ofrecer sobre el uso del coro es la serie de actas capitulares. Por razones obvias de espacio no es posible indicar aquí todas las referencias localizadas, aunque ello no es óbice para que, a modo de muestreo, puedan reseñarse algunos datos. "Grosso modo", estas informaciones pueden clasificarse en dos registros diferenciados dependiendo de si su contenido afecta a la propia estructura de la sillería coral o a los usos litúrgicos. En el primer caso, dejando aparte la ya conocida contratación de los escultores Philippe Fullau, Antoine Dubois y Juan de Salas para la terminación de la sillería[15], pueden señalarse algunas propuestas del siglo XVII para modificarla, por razones de culto. Algunas no se llevaron a cabo, como la petición presentada al cabildo el 9 de agosto de 1669, para levantar un estalo para el obispo en el centro del coro, con dosel y elevado sobre tres gradas para diferenciarlo del resto. Es de suponer que, como sucedió en otras catedrales como Burgos, Orense o Santiago, por citar sólo tres ejemplos[16], esta nueva cátedra habría de situarse en el lugar donde Juan de Salas erigió, en el siglo XVI, la monumental puerta procesional[17].

En cambio, sí se llevó a término la fabricación de dos sillas frente al facistol mayor del coro para el chantre y el succentor, que fueron acabadas y decoradas con tallas del escultor Antoni Riera a mediados de 1665[18], no

---

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

[15] Gambús Saiz, "La incidencia artística…", 63-92.

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

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

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

sin antes haber pasado por un período de más de tres meses de dudas entre los canónigos sobre la conveniencia de su ejecución y siendo ésta aprobada al final sin el voto unánime de todo el cabildo[19]. Y es que el uso del facistol fue, en muchas ocasiones, fuente de conflictos que quedaron reflejados en la documentación capitular. Como es tradicional en los coros catedralicios, el de Mallorca se articulaba a partir de dos sillerías contrapuestas que se identificaban como sendos coros, el del obispo y el del arcediano. Equilibrarlos para conseguir que hubiera el mismo número de clérigos en ambos no siempre era tarea fácil para el sacrista. El asunto se complicaba aún más cuando se trataba de bajar al facistol, ya fuera a causa de la antigüedad de los beneficiados que procedían de cada coro o por el riguroso orden de preferencia frente al facistol que en alguna ocasión se resolvió indecorosamente mediante codazos y griterío entre los presbíteros, siendo necesaria la intervención del vicario capitular para zanjar la cuestión[20]. Incluso el propio arcediano tuvo que ser amonestado en alguna ocasión por el cabildo, recordándole la obligación que tenía de bajar al facistol cuando la escasez de eclesiásticos en su parte del coro así lo requería[21]. Aunque quizás el suceso más conspicuo provocado por este elemento del mobiliario coral se produjo el 23 de diciembre de 1693, cuando el crucifijo que lo remataba giró, milagrosamente al parecer, para encararse con el estalo del obispo y dando la espalda así a la puerta procesional del coro, donde desde hacía más de cuatro horas alguien había ensuciado con excrementos humanos un edicto del obispo, llenando el coro de un hedor insoportable e indecoroso[22].

La restauración litúrgica y el traslado del coro

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

[19] ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1661 usque 1674*, fol. 114v y 120r.
[20] ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1753 ad 1756,* fol. 196r.
[21] ACM, *Liber resolutionu capitularium ab anno 1705 usque 1716,* fol. 118v.
[22] Archivo diocesano de Mallorca (a partir de ahora ADM), 17/146/9, fol. 1r.-1v.

sillería e incluso el desmontaje integral del coro acaecido en el año 1705[23]. En segundo lugar y a raíz de la inclinación de la fachada que peritaron los expertos el año 1803, el canónigo José Barberí colaborador y documentalista de Jovellanos en su destierro mallorquín, solicitó a Jovellanos con posterioridad al año 1808, fecha de su excarcelación, un dictamen sobre la oportunidad de reubicar el coro de la catedral en la capilla Real, traslado en debate por esas fechas entre los miembros capitulares y que contaba con el apoyo económico del obispo Bernardo Nadal[24]. El informe de Jovellanos, negativo al cambio, introducía criterios litúrgicos y estéticos en apoyo de su argumentación[25]. Finalmente y en tercer lugar, el arquitecto madrileño Juan Bautista Peyronnet firmaría el año 1854 el proyecto de restauración del templo, mediante el levantamiento de una nueva fachada principal que conllevaría un plan de reforma interior, al cual se asoció el traslado del conjunto coral a la capilla mayor[26] (Fig. 3).

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

---

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

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

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

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

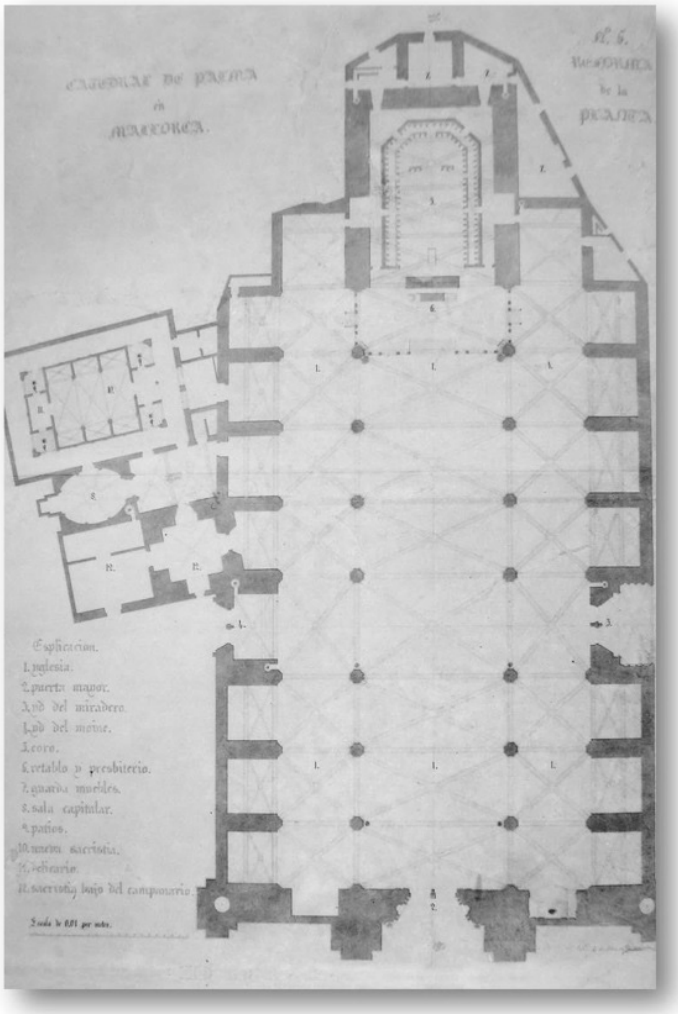


Fig. 3. Planta de la catedral según el proyecto de reforma interior de Juan Bautista Peyronnet, 1854 (Archivo Capitular de Mallorca).

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

A primera vista puede parecer contradictorio que un obispo como Pere-Joan Campins, tan enamorado de la liturgia[28], no sólo no apreciara las posibilidades celebrativas del modo español si no que, además, lo atacara contundentemente y sin reservas llamando corral al coro y paseadero de

[27] Ludwig Salvator, *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo* (Palma: Olañeta, 1984), 139.
[28] Anónimo, *El ilustrísimo sr. don Pedro Juan Campins* (Palma: Tip. Lit. Amengual y Muntaner, 1915), 72.

indevotos y curiosos al trascoro[29]. Pero la verdad es que había un elemento clave en el replanteamiento espacial de la cabecera de la catedral gestado por Campins (a parte de la intención de adecuar la seo lo máximo posible a las disposiciones del ceremonial de obispos) y era el de la visualización, el "ser visto" tanto o más que el "ver". La solemnidad de la puesta en escena litúrgica es efectiva en tanto y cuanto puede ser contemplada por los feligreses. De ahí que los proyectos anteriores de Peyronnet o de Velázquez Bosco para retirar el retablo barroco y restituir el mueble gótico (cuya monumentalidad impedía también la visión de la cátedra episcopal) no fueran suficientes para Campins y le obligaran a ir más allá, desarrollando a través de la intervención de Gaudí, una nueva concepción espacial que establecía un eje visual continuo desde la nave mayor hacia la cabecera, en una progresión que partía del espectador (la feligresía) que ocupaba la nave mayor, pasando por la Capilla Real, donde estaban el altar y la cátedra episcopal, hasta llegar a la Capilla Alta de la Trinidad, pensada (en los momentos iniciales de la restauración litúrgica) como grandioso ostensorio para la exposición del Santísimo (aunque nunca llegó a ejercer tal función)[30].

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

[29] Campins Barceló, "Carta pastoral", 231.
[30] Emili Sagristá, *Gaudí en la catedral de Mallorca. Anécdotas y recuerdos* (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1962), 56.

La traslación de la sillería coral a la capilla mayor tuvo varias consecuencias evidentes tanto en su desarrollo estructural como en su planteamiento conceptual, algunas quizá no previstas inicialmente[31] (Fig. 4). Al disponer los asientos de madera colateralmente a la cátedra de piedra se consiguió reforzar la centralidad del obispo dentro del coro (tal y como se pretendió, sin lograrlo, en el siglo XVII con el proyecto de construcción de un estalo monumental para el prelado), aunque ello supuso perder la histórica distribución de la sillería en dos coros (el del obispo y el del arcediano), dada la nueva posición central de la cátedra. Aunque de todas las permutaciones sufridas por los sitiales del coro durante el proceso de reubicación, la más sorprendente y discutida fue la inacabada intervención pictórica de Josep Maria Jujol sobre los espaldares y polseras del fondo de la capilla. Se trata de una intervención transgresora (y hasta agresiva si se quiere) que introduce de manera excepcional la pintura de vanguardia en un marco y sobre un soporte históricos, cuya finalidad principal, al margen de sus aportaciones iconográficas, era la puesta en valor de los elementos plásticos de la sillería, mejorando la visualización (especialmente a cierta distancia) de los relieves narrativos de las polseras (Fig. 5). Aun así, se trata de la propuesta que más duras críticas ha recibido, motivando incluso la errónea percepción de que fue precisamente esta actuación la que provocó el despido de Gaudí y Jujol dejando inconcluso un proyecto que, en realidad, se concibió como una obra abierta. Emili Sagristá lo expresó elocuentemente en su opúsculo sobre la intervención del arquitecto catalán en la catedral de Mallorca:

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

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

[32] Sagristá*, Gaudí,* 35 y 36.

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

Misericordia International was founded by Elaine C. Block (Professor of the City University of New York) as an association dedicated to the study of choir stalls and their relation to other artistic manifestations during the Middle Ages, and the dissemination of research.

From its beginnings, Misericordia International has promoted a bi-annual international conference as a place for scientific exchange among members of the research community interested in this topic (and in Medieval iconography in general) from a multidisciplinary approach.

The most recent conference was a collaboration between the Universities of Cantabria, Oviedo and Leon in Spain. Titled "Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls", it highlighted the importance that choir stalls had in the conceptualisation of space within cathedrals and how sculptors and carvers tested formal, stylistic and constructive motifs, models and solutions that were later reflected in architectural works.

This book brings together the papers presented at this conference, and is divided into four thematic parts, namely "Space, liturgy and architectural conception"; "Symbolism and iconography"; "Study of outstanding examples"; and "Destructions, interventions and restorations".

Fernando Villaseñor Sebastián received his doctorate in Art History from the University of Salamanca. His research focuses on the production of illuminated manuscripts in Castile during the 15th century, with special attention on figurative motifs and seeking a relation between sculpture and architecture and other arts and iconographic models employed. He is also currently researching artistic patronage and promotion, as well as artistic exchange between the different courts of Europe at the end of the Middle Ages and Early Modern period.

Mª Dolores Teijeira Pablos is a Professor of the History of Art at the University of León, Spain. She is a specialist of Spanish late gothic choir stalls, having completed her PhD thesis on **"**La sillería de coro de la cathedral de León y su influencia en las sillerías corales del gótico final**"** (1993). She has published several books and articles on this subject, in addition to papers on late medieval artistic patronage and profane iconography.

Welleda Muller received a PhD in Art History from the University of Burgundy in 2009. She is a specialist of iconography at the hinge between the Middle Ages and the Renaissance in several different contexts, namely the Great Duchy of Burgundy, Flanders, and Tuscany, and adopts an interdisciplinary point of view in these studies.

Frédéric Billiet is Professor of Music and Musicology (Middle Ages and Renaissance) at the University Paris-Sorbonne. He is working on the images of musicians in the Medieval and Renaissance choir stalls in Europe, and has reconstituted several musical repertoires, particularly from the 15th century in Normandy and Picardie.

978-1-4438-8099-2
www.cambridgescholars.com
Cover image *Choir stall of the Cathedral of Zamora* © Fernando Villaseñor Sebastián, with the permission of the Cathedral of Zamora, 2015

Cambridge Scholars Publishing