

---

## EL CORO EN LAS CATEDRALES DE ANDALUCÍA ORIENTAL ENTRE EL BARROCO Y EL NEOCLASICISMO

◆ Pedro Galera Andreu

Universidad de Jaén

### Abstract

*The oriental Andalusian's Cathedrales are been constructed since the XVI's century, sometimes destroying ancient gothic temples and others with new ground plan, but the majority of them prolonging their construction until the end of the XVIII century. In these circumstances, the chorus are the last elements to effect, converging in them the change of the artistic taste from the baroque to the academic neoclasicism.*

*Inder the view of the confrontation between these two aesthetic attitudes is how it can be analyzed in its architectonic side. The alternative projects of its moving to the presbytery from the original location "the hispanic way" had no prosperation, but anyway this joinded the aesthetic confrontation between the baroque and the neoclasicism styles in their architecture and ornamentation.*

### INTRODUCCIÓN

El coro de la catedral, que tanta admiración e interés suscita entre los amantes del arte por sus valores plásticos generalmente, no genera en cambio la atención debida en tanto en cuanto que espacio arquitectónico, salvo muy honrosas excepciones<sup>1</sup>. Y sin embargo, constituye una de las expresiones más definidas de lo que significa el templo catedralicio en la medida que es el espacio ocupado por las Dignidades eclesiásticas, canónigos, prebendados y el mismo obispo, para la realización de los oficios divinos; recordatorio de la vida monástica en la que se inspira la organización catedralicia, pero que a diferencia de la institución de origen medieval y de las catedrales medievales fuera de España, en nuestro país se separaron del presbiterio para ocupar un lugar central en el templo, en línea siempre con el Altar Mayor, pero distante de aquél, en lo que se ha dado en llamar el "modo español"<sup>2</sup> por su singularidad frente a los usos estandarizados en la Iglesia occidental y que, tal vez por lo mismo, han sido objeto de debate y hasta de desaparición en tiempos cercanos a nosotros por diferentes motivos combina-

---

(1) Sobre todo por NAVASCUÉS, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998; y más recientemente, "Los coros catedralicios en España", en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia* (Ed. a cargo de IZQUIERDO FERRIN, R.), Betanzos, 2001; págs. 25-41.

(2) *Ídem*, (2001), pág. 25.

dos, litúrgicos y estéticos, pienso que mayormente por los últimos, pero en cualquier caso sustrayéndose al sentido histórico de tan significativo espacio.

A esta cuestión, que ha sido planteada y desarrollada por P. Navascués, acaso el historiador que se ha centrado de forma más exhaustiva en el tema, junto con el resto de las aportaciones citadas en las notas anteriores, quiero contribuir con este trabajo, al que se unen en este mismo volumen los de otros colegas integrados en el Subproyecto de I+D, "*El comportamiento de las catedrales en Andalucía y Canarias desde el Barroco a la Restauración*"<sup>3</sup>, como uno de los objetivos fijados en el mismo.

Las catedrales de la Andalucía Oriental o Alta Andalucía, Granada, Almería, Málaga, Guadix, Jaén y Baeza, tienen como rasgo dominante su modernidad, en la medida que obedecen a proyectos renacentistas, algunos totalmente "ex novo" y otros sobre construcciones góticas parcial o totalmente desaparecidas. Como quiera que el coro forma parte, por lo general, de las últimas fases constructivas, habida cuenta de que el comienzo se hace indefectiblemente por la cabecera en función de la Capilla Mayor y el siguiente paso es abordar la fachada principal, los pies, el tramo central queda para el final, retrasado además por el amueblamiento necesario y suntuoso por lo común, todos estos coros se perfilan bajo la influencia del barroco, alargándose en el tiempo hasta el último cuarto del siglo XVIII, cuando las doctrinas y el control de la Academia de San Fernando en materia artística se hace patente con una actitud beligerante, como es sabido, contra el "mal gusto" asociado con el barroquismo. Del mismo modo que, en menor medida, también les afecta en su construcción las aplicaciones de los dictámenes o recomendaciones del Concilio de Trento. Así, comprendidos entre esos dos polos: Trento y la Academia, en los coros de estas catedrales se conculcan cuestiones estéticas, litúrgicas y sociológicas, que serán decisivas para la supervivencia y configuración definitiva de los mismos.

En las líneas que siguen trataré de presentar algunas de estas cuestiones a través de estos ejemplos andaluces.

## FORMAS, PROPORCIONES Y ORNAMENTO

En todos los casos citados se observa fielmente el tipo "hispanico", es decir, situado en la nave central en enfilada con el presbiterio del que lo separa la nave de crucero, marcando un punto de centralidad con respecto a las dimensiones del templo, que hace de él un auténtico "omphalos" muy elocuente del papel

---

(3) Rosario Camacho Martínez y Juan Antonio Sánchez López, de la Universidad de Málaga; Teresa Laguna Paul, de la Universidad de Sevilla; Alberto Darías Dávila, de la Universidad de la Laguna y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández.

jugado por sus ocupantes con respecto a la catedral, que a su vez dentro de las directrices marcadas por Trento refuerza su rol de templo metropolitano, cabeza de la diócesis: "Mucho importa para la estimación y acierto del oficio y ritus eclesiásticos la uniformidad en todas las iglesias, y que las inferiores, como tienen a la catedral por madre, la respeten por maestra...", leemos en las *Constituciones Sinodales del Obispado de Jaén* del Sínodo celebrado en 1624<sup>4</sup>. En una concepción tan fuertemente jerarquizada, el vértice de la pirámide eclesial dentro de una diócesis se conforma en la persona del prelado y su cabildo y el espacio señalado que ocupan dentro de la catedral se convierte en metáfora de ese poder eclesiástico.

La forma adoptada es también la común en "U", simple y funcional, pues queda condicionada por los dos lados o bandas en que se divide el *coro* musical, función primordial, como recuerda S. de Covarrubias<sup>5</sup>, y el muro de cierre al fondo, paralelo al Altar Mayor y lugar de privilegio, presidido en todos los casos analizados por la silla episcopal, en tanto que el lado opuesto queda obviamente transparente aunque cerrado por una reja baja, por lo común, que se continúa con otra que forma el pasillo o vía sacra que conduce, siempre aislados, a las dignidades hacia el presbiterio. Sólo la catedral de Baeza ofrecía una reja alta en este punto, obra del célebre Maestro Bartolomé, hoy situada fuera de su lugar de destino, a los pies del templo, al ser desmantelado el coro después de la Guerra Civil última<sup>6</sup>, fechable en la segunda década del siglo XVI y anterior al coro suprimido.

Un conato de alteración a este esquema de planta se produjo en la catedral de Guadix, donde se quiso cerrar con un muro cóncavo, hacia 1741, pero acabó asumiéndose la forma recta tradicional defendida por Gaspar Cayón<sup>7</sup>.

En cuanto a las dimensiones, éstas venían determinadas lógicamente por el número de sillas, altas y bajas, pero en principio teniendo en cuenta que el número de dignidades no era muy desigual y que, por otro lado, el tipo de templo basilical dimana en casi todos los casos del modelo de Siloé para Granada, la tendencia general fue la de ocupar el espacio comprendido entre dos naves transversales o lo que es igual dos tramos abovedados uniendo tres pilares por banda. Sin duda Granada hubo de dar la pauta, pues aunque este coro se terminara, según Hernández de Jorquera, en 1620<sup>8</sup>, la disposición quedó establecida en el proyecto de Siloé desde 1553<sup>9</sup>. El espacio ocupado por el coro en esta catedral era absolutamente "central", pues al colocarlo en los susodicho dos tramos venía a situar-

(4) GALERA ANDREU, P.A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1979, pág. 97.

(5) COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) Ed. de Marín de RIQUER (1943), Barcelona, 1997. págs. 360-361.

(6) Noticia del traslado en MOLINA HIPÓLITO, J., *Guía de Baeza*. Córdoba, 1982, pág. 45.

(7) ASENJO SEDANO, J., *Guadix: Guía histórica y artística*. Granada, 1989, pág. 165.

(8) HERNÁNDEZ DE JORQUERA, F., *Anales de Granada* (1646). Ed. de A. MARÍN OCETE (1934), Granada, 2 vols, 1987, t. II, pág. 630.

(9) ROSENTHAL, E., *The cathedral of Granada*. Princeton, 1961, pág. 21.

se justo entre los dos cruceros que en principio tenía el templo, el hoy existente delante de la rotonda y que enlaza con la Capilla Real, y el segundo, frustrado, que por detrás del coro enlaza la puerta de San Jerónimo, en la calle de la Cárcel Baja, con el Sagrario. Ahora bien, mientras esta fórmula se acomoda bien en Málaga, Almería, Baeza y algo menos en Guadix, en Jaén, en cambio, resultó un despropósito; el más criticado y vituperado desde los días mismos de su terminación por la evidente desproporción con relación a la longitud sobre todo del templo. La razón de fondo era el compromiso adquirido por la el cabildo eclesiástico con el de la ciudad de reservarle asiento dentro del coro, donde ocupaban la parte delantera, próxima a la reja, conocida como el "Banco de los Caballeros", cuya talla renacentista data de 1525<sup>10</sup>. Los problemas constructivos de la catedral, necesitada de una amplitud que le impedía la muralla por el lado sur y el mismo edificio de Ayuntamiento, próximo a ella, llevó a que durante el siglo XVII y XVIII hubieran de ir pidiendo no sólo derribar la muralla, sino parte incluso del mismo edificio consistorial, lo que se tradujo en una inmediata reclamación por parte del Consistorio de aquel privilegio en un momento, 1756, en que cercana la conclusión del coro y el traslado de la vieja sillería, hicieran valer sus derechos.

El episodio jiennense, aparte de poner de manifiesto el aprecio de este espacio desde el punto de vista de la representación social y política, iba a abrir un fuerte debate de carácter estético inmediatamente que supondría a medio plazo la brecha o el pretexto en el que se apoyaría la posición ilustrada de la Academia para plantear su supresión. Ya el arquitecto responsable de la obra, el salmantino discípulo de Joaquín Churriguera, José Gallego y Oviedo del Portal, se quejaba amargamente en su despido de la maestría de la catedral (1736), sobre todo por motivo del descontento suscitado con el coro, alegando que el era efectivamente culpable por "aver obrado en confianza sin que se me diese por escrito las ordenes que para dicho efecto se me dieron con el beneplácito y mandato de su Ilustrísima (el obispo Rodrigo Marín y Rubio), quien repetidas veces me lo previno y aun personalmente en la obra, señalándome con el dedo dicho señor Ilustrísimo me previno que asta las columnas avia de llegar dicho coro, como estaba el de Granada..."<sup>11</sup>. Presuntamente dispuesto a enmendar este yerro, el cabildo requirió informes y proyectos del arquitecto granadino, José de Bada, en 1753. Bada, que a la sazón dirigía las obras de la catedral de Málaga y había realizado el trascoro de la de Granada, se podía considerar el idóneo en aquel momento. En efecto, tras referirse en tono sarcástico a la excesiva altura de los muros y cierto aire de arquitectura defensiva con que se habían hecho, dentro de los cuales consideraba al obispo "prisionero y emparedado en una ciudadela pues solo le faltan

(10) GALERA ANDREU, P.A., "Jerónimo Quijano en Jaén y la proyección de F. Bigarny en el Sur", en *Homenaje al profesor Hernández Pevera*. Madrid, 1992, págs. 515-526.

(11) A.C.J. Antiguo HACIENDA, Leg. 21, f. 5r.

en lo alto las baterías"...<sup>12</sup>, pasa a considerar el exceso en altura y longitud del coro, sobre todo esta última, condicionante principal del sistema de proporciones del conjunto y además muy ostensible por cuanto se queda muy próximo a la entrada. Este efecto de "agobio" visual lo expresa bien en el cotejo con la distancia existente en Málaga y Granada entre la entrada y el trascoro; en la primera, que en palabras de Bada es "del mismo talle y naves que esta, se halla con veintisiete varas de longitud desde la puerta principal hasta la pared del trascoro; la de Granada con mas de cuarenta varas..."<sup>13</sup>.

Pero será un arquitecto académico, natural de Jaén, quien años más tarde, hacia 1780, cuando ya se había desestimado la propuesta de supresión del coro que llegó a hacer Ventura Rodríguez y sobre la que volveré más adelante, quien razona mejor los defectos de proporción y el ajuste correspondiente. Se trata de Francisco Calvo Bustamante, quien de muy joven trabajó a las órdenes de Gallego en el coro para después reciclarse como arquitecto en la Academia y volver a Jaén, pero ahora bajo la dirección de Ventura Rodríguez en las obras del Sagrario. En un informe dirigido al obispo de la diócesis, destaca igualmente como gran defecto del coro "su desmesurada longitud", pues para el número de sillas que le tocan por banda —prosigue— le bastaban 70 pies de largo y superfluamente se prolongan hasta 87, y es de advertir que con los 70 pies dichos aún queda desproporcionado en su longitud; pero este defecto le haze tolerable la precisa circunstancia de estar en esta iglesia, la villa de la Ciudad dentro del choro...". Todo lo cual impide el que se pueda cumplir "la razón sexquiáltera con su ancho, que es lo *más agradable en choros de catedrales magníficas*, como se ve practicado en las más célebres de España: Sirvan de exemplo, entre otras, las insignes Metrópolis de Toledo y Sevilla: pues en la de Toledo tiene el choro 45 pies de latitud y 61 de longitud, y en el de Sevilla tiene 47 pies de latitud y 70 de longitud, que uno y otro quasi no exceden la razón sexquiáltera... Luego teniendo nuestro choro, como tiene, solamente 35 pies de latitud, le tocaban a proporción 52 ó 53 de longitud, y ya que por la precisión dicha se aya de prolongar hasta los 70 pies, no será tanta la deformidad como la que tiene hasta los 87.

Y aún es más notable esta imperfección respecto al todo del templo, como sabe el arquitecto docto, y se ve claro comparando esta iglesia con las dos mencionadas, pues la de Toledo excede a ésta en 110 pies más larga, y la de Sevilla en 178, pero los choros son al contrario, pues el nuestro excede al de Toledo en 26 pies más largo y al de Sevilla en 17, y así entrando por la puerta principal de la Iglesia, luego encuentran los ojos con el traschoro, privando al Templo de aquel grave, majestuoso espacio, que debía tener..."<sup>14</sup>.

(12) A.C.J. Antiguo, HACIENDA, Leg. 21, hoja suelta (cedido a E. Isla y publicado en ISLA MINGORANCE, E., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, pág. 552.

(13) *Ídem*.

(14) A.C.J. Antiguo HACIENDA, leg. 21 *Parecer de Francisco Calvo sobre el coro de la catedral, 178...*

El texto de Calvo tiene el interés de un análisis racionalista de la mano del sistema de proporciones clásico y donde de manera deductiva, a través de una selección de grandes modelos de catedrales concluye en la proporción sexquiáltera (2:3), la más compleja de todas, como la preferida por conveniente según la experiencia. En cualquier caso el criterio es más correcto que el del agrado visual de cerrar naves transversales con el que efectivamente, se puede adecuar proporcionalmente el coro de Granada, pero evidentemente en este caso. Para reforzar su razonamiento, Calvo apela al archivo, a los planos de los proyectos originales de la catedral, para comprobar que desde la traza última, realizada por Juan de Aranda Salazar en 1635, el coro estaba diseñado para no ocupar más de la mitad de la segunda nave transversal "...que es donde justamente se cumple los 70 pies y ninguno de ellos (los arquitectos que siguieron a Aranda) pensó en ocuparla toda, como herradamente lo está, ni tuvieron por reparable el que los lados del choro no llegasen a los pedestales de las columnas, pues aunque en otras Iglesias ocupa el choro dos naves de travesía es porque o constan de mayor número de naves, y éstas más angostas, de suerte que en aquella disposición de planta, queda el choro bien proporcionado y la Iglesia muy desahogada <sup>15</sup>.

Que el argumento de Calvo era cierto se puede comprobar, por ejemplo, en el caso de la catedral de Málaga cotejando la planta definitiva en el que la ocupación de las dos naves por el coro se relaciona armónicamente con el resto, manteniendo el principio de centralidad apuntado al principio, con otra dada por Hernán Ruiz en la que el coro no alcanza el tercer pilar y por tanto no ocupa toda la nave transversal, si bien sobrepasa la mitad <sup>16</sup>. Esta era la proporción y disposición observada en Jaén por Aranda, ajustada para 44 sillas y 16 asientos para los caballeros de la ciudad, según un informe de Francisco Hurtado Izquierdo de 1724 <sup>17</sup>. En este documento el famoso arquitecto cordobés expresa su parecer de que no debía traspasar el coro el límite de un sólo tramo, "por no desfigurar el templo ni aminorar su gran hermosura, reducido entre los cuatro pilares", resultando así una forma casi cuadrada de 21,5 por 12,5 varas, una proporción casi dupla, pero que evidentemente al no poder acoger el número de sillas necesarias se aviene a lo trazado y construido de forma provisional hasta ese momento. Hurtado estimaba, por tanto, el conjunto arquitectónico del templo más que el elemento del coro supeditándolo a aquél en aras de un mejor efecto visual, haciendo caso omiso de la idoneidad proporcional entre coro y templo. Hasta tal punto le preocupaba la "fealdad" de un muro de trascoro en medio de una nave sin apoyo en los pilares, que, ante la necesidad insoslayable de tener que admitirlo por las razones de capa-

(15) *Ídem*.

(16) El plano, reproducido en CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca*. Málaga, 1981. Lám. 16.

(17) A.C.J. Antiguo, HACIENDA, Leg. 21. Vid. GALERA ANDREU, P.A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1979; págs. 469-471.

cidad exigidas y que obligó a Aranda a proyectarlo ocupando "la tercera parte del hueco de la nave", procura paliarla trazando un trascoro con los "más preciosos jaspes... que desimule en parte la salida del testero del trascoro con la variedad de su adorno y nobleza de la materia". Criterio estético que a la postre se impondría en detrimento de las razones de proporción y en consecuencia de las reglas clásicas de la arquitectura, una estética que en su concepto ornamental era asimismo contraria a los principios de contención igualmente clásicos, doble motivo por el cual se podía prever el rechazo y la diatriba que seguiría poco después con la Academia.

Conformado entre pilares o no el coro en medio de la nave central ofrece indefectiblemente una imagen de reducto cerrado, que aparte de aislamiento conlleva también una idea de "fortaleza", no en el sentido militar con el que jugaba irónicamente Bada a propósito del de Jaén, sino de "firmeza". Esto es, los muros que cierran el recinto han de transmitir una idea de solidez, de perdurabilidad. En este sentido se expresa también Hurtado en el citado Informe, cuando al referirse a una curiosa máquina ideada por él para construir las bóvedas del coro y terminar los muros del mismo y se haya de retirar nada habría de interferir la "hermosura y devida *fortificación*, porque en un todo se an seguido la planta y alzado de Joan de Aranda Salazar..."<sup>18</sup>. Otro testimonio en esa línea nos lo proporciona una noticia de las Actas Capitulares de la catedral de Granada, de 1689, relativa a los muros de su coro: "Se acordó que las paredes del coro se hagan de cantería como está las de los órganos respecto que si se quedan según el ajuste de los maestros estarán con gran fealdad por no ser uniformes..."<sup>19</sup>. Éste, que desde un principio había estado provisionalmente instalado en la Capilla Mayor, no comenzó a construirse hasta principios del siglo XVII, pese a que desde 1582, al menos, hay urgencia por llevarlo a cabo en su lugar señalado en el proyecto de Siloé, pasado el crucero, como se dijo antes. Su realización, sin embargo, no guardó una clara uniformidad, pues mientras el primer tramo une sus pilares con potentes arcos rebajados para sostener y dar acceso a los grandes órganos puestos a ambos lados, operación llevada a cabo en 1614<sup>20</sup>, el siguiente tramo se continuaba al parecer con muros vulgares de yeso, de evidente provisionalidad, bien fuera por prisas o por abaratamiento (recordemos que el coro se terminó en 1620), que a partir de esta data de 1689 se trata de corregir, naturalmente, con muros de piedra.

Importante para valorar el concepto de aislamiento del coro con respecto al espacio circundante es la disposición de los vanos de servicio: el acceso dia-

(18) *Ídem*.

(19) A.C.Gr. Actas Capitulares, lib. 19, fol. 146r. El acuerdo lleva fecha de 11 de febrero. El derribo de los muros antiguos se había iniciado a finales del año anterior. Debo esta noticia a D. Miguel A. León Coloma.

(20) GALLEGO BURÍN, A., *Granada. Guía Artística e Histórica de la ciudad*. Granada, 1982, pág. 266.

rio a los rezos y cantos ordinarios de los canónigos y la capilla de música. La tradición marcaba los mismos en los laterales, pero también por el trascoro; los primeros relativamente disimulados. Sin embargo, en el siglo XVII, instaurada ya la costumbre de colocar asiento para el obispo en el testero del fondo, en el centro mismo, acorde con los principios de jerarquización recomendados por Trento, dicho testero tiende a macizarse por entero, desapareciendo automáticamente el gran vano que solían tener los trascoros hasta esa fecha en el centro y paulatinamente las puertas laterales que todavía vemos, sin embargo, en Sevilla, por ejemplo, terminado en 1631<sup>21</sup>, y anteriormente el de Córdoba. En Jaén aparece ya sin huecos en el proyecto de Juan de Aranda, de 1641, cosa que por el contrario le sorprende a Hurtado Izquierdo, hasta el punto de considerarlo un lapso incomprensible y tratar de enmendarlo en su propuesta de trascoro: "...En que a de aver un altar y dos postigos a los lados de entrada para el coro, la que omitió Juan de Aranda Salazar y de que no encuentro el motivo"<sup>22</sup>. Pero al final, tanto en el caso de Jaén como en el de las restantes catedrales de Andalucía oriental, a excepción de Málaga, se impuso el muro opaco, sin duda en beneficio de los trascoros marmóreos, barrocos o neoclásicos, incluso en Baeza, donde se cierra con un sencillo muro realizado en la primera mitad del siglo XVII (la sillería se acabó de tallar e instalar en 1644)<sup>23</sup>.

Como refuerzo de la solidez y del prestigio que comporta el coro en el centro de la catedral desempeñará un papel fundamental el ornamento, tanto interno como externo. Con la excepción de Baeza, cuyo coro se realiza en un momento de profunda crisis económica al que acompañaría la progresiva decadencia como tal institución frente a la cabeza de la diócesis, de suerte que no hubo lugar a esas renovaciones que en los buenos años del siglo XVIII tuvieron lugar en los otros templos catedralicios, el resto si procuraron hacer del recinto privilegiado un foco de atención visual, prácticamente desde cualquier punto del interior, aún a riesgo de caer en el exceso como ocurre en el caso de Jaén. Pero tomando este último como referencia de lo que podía ser el delirio barroco, que dimana además del foco churrigueresco salmantino, salvo las críticas –interesadas por otra parte– de Bada, gozó de todo el favor de los obispos que se suceden en las décadas centrales del siglo

(21) Vid. sobre el trascoro de la catedral de Sevilla en el siglo XVII CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla, 1997; pág. 68.

(22) A.C.J. Informe de Hurtado (1724) antes citado.

(23) La más completa documentación sobre esta sillería y el coro se debe a FRANCISCO ESCOLANO GÓMEZ, en un trabajo inédito que dejó preparado para publicar antes de que le sorprendiera la muerte, como continuación del artículo: "Aportación al estudio de la Santa Catedral de Baeza (Jaén)", *Cuadernos de Arte*. Fasc. I y II, Granada, 1938; págs. 3-30. Sus familiares, a quienes quiero expresar mi agradecimiento públicamente ahora, me hicieron llegar este documento, hace ya años, de donde está sacados los datos que a lo largo de este trabajo se dan de dicho coro.

y por supuesto llenaba de orgullo a su autor, José Gallego, para quien el alzado exterior del coro era “de lo que no ay ni su sombra en España”<sup>24</sup>. Ciertamente, los paramentos de grueso almohadillado de sillares con su juego de concavidades y puertas de acceso convexas, difícilmente pueden pasar desapercibidas en medio del ritmo calmo de la arquitectura renacentista que lo envuelve, cosa que en cambio el coro precedente, el diseñado por Aranda, debía respetar según se desprende de una breve alusión descriptiva que nos ha dejado Hurtado Izquierdo en la que alude a tres arcos en los costados, alzado que por ejemplo concuerda con el de Málaga y Guadix, y desde luego resultaría muy idóneo con la riqueza y fuerza de las arcuaciones vandelviriánas de esta catedral. Ni que decir tiene que a Hurtado ya le debía resultar algo sosa dicha composición y rápidamente pasa a darle mayor animación ornamental: “Pues adornados los tres arcos de los costados –escribe– las pilastrillas, con algunos calados y nichos para estatuas, quedará por esta parte con bastante hermosura y perfección”<sup>25</sup>.

Pese a la proverbial falta de modestia que caracterizaba a Gallego, hay que reconocer que el coro de la catedral de Jaén marcaba una sensible diferencia en cuanto a ornato en su arquitectura con respecto al de las catedrales vecinas, fundamentalmente porque aquellas habían mantenido sus coros originales, levantados entre fines o segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del siguiente, en circunstancias de mayor penuria económica y sobre todo lejos del gusto por la riqueza plástica y sensual que se introduce con el pleno barroco. Pobre, literalmente pobre, era el cerramiento del coro de la catedral de Baeza, por las razones que se han señalado anteriormente, pero no lo era mucho menos tampoco el de Granada, en el que a pesar de la modificación de los muros de 1689, resulta llamativo que en su interior los paramentos por encima de la sillería, de por sí ausente de talla, hecho inusual, debían ser lisos, sin ninguna labor en relieve, excepto en los ángulos, pues se decoraban con cuadros de pintura, hecho bastante insólito. Sí es llamativa una noticia de Gómez Moreno González, que ha pasado muy desapercibida, relativa a unas inscripciones alusivas a la mezquita aljama y a los célebres apócrifos de la torre Turpiana que aparecieron en 1568 en los muros laterales por fuera<sup>26</sup>, en recuerdo del lugar en que se levantaba; otro elemento que refuerza el lugar privilegiado del coro. También tenemos noticias de que el trascoro sí contó con una mayor animación figurativa y ornamental, pues en 1681 el cabildo proponía que “se hiciesen ciertas efigies para el trascoro antes que se cerrase la nave mayor porque después había de costar la mitad más. Y se acordó se hagan los *caprichos* para que los señores de la junta los vean y con el

(24) A.C.J. Antiguo HACIENDA, Leg. 21. Informe de Gallego de 1736.

(25) Informe de Hurtado Izquierdo antes citado.

(26) GÓMEZ MORENO GONZALEZ, M., *Guía de Granada* (1892). Ed. facs. Granada, 1992; T.I., pág 268.

maestro mayor se digan cuales serán más a propósito”<sup>27</sup>. La compensación a esta austeridad vendría después con los trascoros de mármoles de diversos colores con técnica de “embutidos”, en torno a las décadas centrales del siglo XVIII con el citado Gallego en Jaén y José de Bada en Granada, precedidos por Hurtado en su propuesta aludida para el de Jaén también, que señalan un momento singular dentro de la tipología, como ha sido resaltado recientemente<sup>28</sup>. Pero lo más interesante además es que siendo expresión conspicua de ese gusto atávico por lo brillante y abigarrado que caracteriza al llamado barroco “castizo”, tan denostado por el gusto académico, después del intento fallido por parte de los ilustrados de acabar con todos estos espacios acabaran aceptando para este muro de cierre el triunfo de la policromía, si bien encauzada dentro de un empleo más canónico del orden arquitectónico. Esto es lo que sucederá en Guadix y Almería a partir de 1780. En los dos primeros planea la sombra de Ventura Rodríguez, en Almería directamente con diseño suyo, ejecutado por Eugenio Valdéz, y en Guadix con el de un discípulo y colaborador suyo, el gallego Domingo Lois, si bien modificado por el menos conocido Jacobo Ferro<sup>29</sup>. Incluso también en Jaén la mano de don Ventura alcanzó al trascoro, primero modificando el proyecto de José Gallego al que se le sustituye el tema mariano en escultura que presidía el altar por un lienzo de Salvador Maella y despojando la traza original de pequeñas menudencias ornamentales e introduciendo un remate nuevo, con iconografía de contenido más abstracto, aunque no más afortunado plásticamente.

En cuanto al ornamento arquitectónico en el interior del coro, éste queda reducido al poco espacio que deja libre la sillería extendida por los tres costados y que en realidad constituye el escenario de toda la liturgia. Por este motivo y por el mismo valor simbólico de representación que supone el asiento, es lógico la riqueza vertida en ella, tanto por la materia (nogal y caoba, como maderas dominantes), como por la iconografía y calidades en la talla<sup>30</sup>, observándose además un respeto hacia el mueble más antiguo, conservado y restaurado, al que se incorporan los nuevos que son necesarios, siempre con un sentido dominante de inte-

(27) A.C.Gr. Actas Capitulares, lib. 18, fol. 141v-142r. Acuerdo de 7 de febrero. Cuatro días más tarde se disponían que fueran los cuatro evangelistas los temas elegidos, “respecto de estar dentro de la iglesia. En cuanto a los “caprichos” o adornos nos enteramos por acuerdo capitular de 29 de julio que le fueron encargados a Juan Puche, un escultor, que por cierto era de calidad mediocre y que había trabajado en los relieves de la fachada de la catedral de Jaén. El subrayado es mío (debo las noticias capitulares a D. Miguel A. León Coloma).

(28) RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994.

(29) ASENJO SEDANO, C., *op.cit.*, pág. 177.

(30) Aunque no por igual en todas y con bastante labor de taller, pero el elenco de escultores que aparecen trabajando en ellas es importante: Siloé en Granada; Juan de Orea, en Almería; Jerónimo Quijano, Gutierre de Amberes, entre otros, en Jaén; Pedro de Mena, en Málaga y Torcuato Ruiz del Peral, en Guadix. La talla será salvada, significativamente, salvo en la ornamentación muy barroca por la crítica académica.

gración. Eso conduce a que en el caso de mayor pobreza que estudiamos, el de Baeza, la sillería, realizada por Cristóbal Martínez Mellado entre 1627 y 1641 <sup>31</sup>, con ausencia de escenas y figuras en sus respaldos, tapizara todo el muro hasta la misma cornisa, sin que apreciemos en las viejas fotografías remate de crestería o barandales, tan común en otros. En el extremo opuesto, Granada, como apuntaba, por lo peculiar de una sillería baja, también sobria en ornamento, aunque de mayor calidad matérica, dejó en cambio el espacio suficiente para ser decorado con una serie de pinturas que debieron gozar de una gran estima por parte del cabildo, cuando en 1709 el prior quiso cambiar los cuadros de los cuatro doctores de la Iglesia que había en el coro por un apostolado de su propiedad, que aseguraba ser de Ribera, sin que fuera aceptado por el arzobispo <sup>32</sup>, aunque a los ojos de la crítica del siglo XIX no eran de gran valor <sup>33</sup>. Entre medias se sitúan los coros de las restantes catedrales, siendo Jaén la más barroquizante en el empleo del ornamento arquitectónico, aunque limitado interiormente a las puertas flanqueadas por anchos pilastrones de orden decorados con pinjantes y guirnaldas y gruesas molduras de bocel de perfil mixtilíneo enmarcando el hueco, todo de la cosecha de José Gallego, así como el remate abalaustrado que rodea el recinto, modificado después por la Academia.

## TIERRA Y CIELO EN EL CORO

Dos referencias que a menudo pasan desapercibidas y que sin embargo, juegan un papel significativo de importancia en el coro son las bóvedas, las que cierran el espacio por encima y la que se abre bajo el suelo, aunque esta última no se formalice como tal generalmente. En el primer caso parece obvio, puesto que se integra en el conjunto del templo, pero mirando con atención y atentos a las fuentes documentales, pronto comprobamos que la bóveda o bóvedas que están en la perpendicular del coro revisten un diseño especial que les asegura la pertenencia. La denominación específica de la "bóveda del coro", con que suele designarse en la documentación, ya es indicativo. Así se hace por ejemplo, en Granada, donde la segunda bóveda de la nave, coincidente con el segundo tramo del coro, el que se reforma en 1688, se construye en 1689 por Melchor de Aguirre y Teodoro Ardemans <sup>34</sup>. De igual modo, en Málaga aunque el diseño de las bóve-

(31) Vid. ESCOLANO GÓMEZ, F., *op. cit.*

(32) A.C.Gr. Actas Capitulares, lib. 21, fol. 463v. Acuerdos del 10 de mayo y de 5 de julio (debo esta noticia a Miguel A. León).

(33) "Los doce cuadros que se ven encima de la sillería, parecen copia de Herrera el viejo, y no son de gran valor". JIMÉNEZ SERRANO, J., *Manual del artista y del viajero en Granada* (1846). Granada 1981; p. 196.

(34) "El Sr. Doctor Rozas dijo cómo había llamado maestros que viesan y reconociesen la obra de la bóveda y paredes del coro que era hecha por Melchior de Aguirre y D. Teodoro Ardemans". A.C.Gr. Actas Capitulares, lib. 19, fol. 163v- 164r. (Debo la información a Miguel A. León).

das a partir del crucero se hiciera dentro del proyecto general encargado a José de Bada (1719) no todas participan del mismo dibujo ni de la misma riqueza ornamental, siendo las correspondientes a la nave central, donde se sitúa el coro, las más suntuosas con un tema ornamental dominante bastante expresivo: la hoja de palma, que se extiende desde las pechinas bordeando la cúpula y unidas por lazos, con dos medallones laterales en cuyo interior van sendas imágenes de santos, ángeles y arcángeles, siendo estos últimos los elegidos para las bóvedas sobre el coro (San Rafael, San Miguel y el Ángel de la Guarda), junto con la Divina Providencia, iconografía idónea para el lugar, como podremos comprobar.

En Guadix también se constata cómo dentro de la serie de bóvedas del cuerpo basilical, dominadas por la tracería de tradición medieval, en la del coro se inserta otros motivos barrocos que le dan mayor realce.

Pero, una vez más, será Jaén la que ofrezca, bajo el barroco triunfante, la apuesta más decidida por la singularidad de estos elementos de cierre. Hurtado Izquierdo en su proyecto, no ejecutado, ya señalaba que, de las dos bóvedas que el adjudicaba al coro, la primera debía hacer juego con la del presbiterio en ornamento, pero todavía destacaba aún más la del trascoro, sin duda por la presencia del altar en éste, pues entendía que había de hacerse “con alguna diferencia a las otras, así en elevación como en adornos...”, que más adelante pasa a especificar, “que si se quisiere elevar con media naranja con más adornos que la de la capilla maior, bien podrá executarse y diferenciarse, haziéndola en ochavo...”. Su mayor coste y excepcionalidad la justifica ahora abiertamente por estar sobre el altar del trascoro, pero además por “la buena vista que ofrecerá al entrar al templo”. Todavía, por si el gasto resultara excesivo, ofrece otra versión más barata del tipo vaída, igual a las realizadas de corte vandeviriano, “aunque diferentes dellas en sus adornos”<sup>35</sup>. Ante esta argumentación se comprende mejor la disposición del coro de la catedral granadina, donde veíamos la coincidencia del trascoro con la bóveda o cimborrio oblongo del segundo crucero, frustrado al tener que derribarlo en 1701<sup>36</sup>. Siguiendo con el coro de Jaén, las recomendaciones de Hurtado no debieron caer en saco roto, pues de algún modo se recoge en el proyecto de José Gallego, y así la segunda de las bóvedas, que comprende el coro y parte del trascoro, adquiere aquella singularidad pregonada por el maestro de Priego de Córdoba. Adopta la forma de media naranja con sus correspondientes pechinas en donde figuran los cuatro evangelistas, dividiendo el casco esférico en dos secciones separadas por una moldura y una estructura radial que compartimenta el espacio para mayor abundancia iconográfica, cuestión ésta que se revela trascendente y significativa. En efecto, en el primer anillo se disponen escenas de la letanía mariana, y en el segundo, más amplio, grandes relieves de ángeles con instru-

(35) A.C.J. Antiguo Hacienda, Leg. 21. Documento antes citado. El subrayado es mío.

(36) GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, pág. 260. En realidad hubo que derribarla por la mala ejecución.

mentos musicales entre los radios, cerrando la clave a modo de apoteosis el tema de la Asunción de la Virgen, bajo cuya advocación está la catedral. Triunfo mariano con expresa referencia a la titularidad del templo, indicador de la importancia del espacio, y la presencia angelical vinculada con la música de significación más precisa con la función por excelencia del coro.

No hay parangón entre el coro de Jaén y sus vecinos en cuanto a caracterización del espacio aprovechando la continuidad de las obras y la favorable coyuntura económica de la primera mitad del siglo XVIII, a través del gusto barroco. Es posible que el aprovechamiento de la mayor parte de la sillería antigua, renacentista, permitiera orientar los recursos en otra dirección, mientras que en catedrales como la de Guadix, en semejantes circunstancias de prosecución de las obras, el dinero se vertiera hacia dotación de una sillería, que realmente hubo de ser espectacular con las más de treinta figuras exentas talladas por Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), desaparecidas tras la última guerra civil<sup>37</sup>. Por supuesto, en Baeza, terminado en la primera mitad del siglo XVII y en medio de mucha peor coyuntura económica, como ya se ha señalado, no se podían hacer grandes dispendios, pero también significativamente las bóvedas de la nave central coincidentes con el espacio del coro adquieren una distintiva en su ornato con respecto a las de las naves laterales, aunque inferiores a la gran bóveda del crucero.

De la gloria celestial al panteón de las dignidades en el mismo eje vertical, algunas de las catedrales que abordamos ofrecen esta peculiar relación, por lo demás comprensible dentro del valor significativo del coro para el cabildo, al disponer de la bóveda de enterramiento subterránea para las dignidades eclesiásticas en ese espacio. El caso más explícito es el de Granada por levantarse el coro sobre la bóveda o "panteón de prebendados y arzobispos"<sup>38</sup>, espacio funerario claramente diferenciado del osario o panteón común. A este respecto es ilustrativo el que toda la literatura desde antiguo haga alusión al enterramiento en la bóveda de Alonso Cano, sin que se haya podido identificar nunca su sitio, motivo que llevó a Gómez Moreno a pensar que podría estar en el osario<sup>39</sup>. En cualquier caso, el carácter de "Memoria" para la jerarquía del cabildo asociada al coro subraya el valor representativo de éste y la cuidada elección del espacio dentro del templo.

En Jaén, donde el proyecto renacentista de Vandelvira contempla la construcción de un suntuoso panteón bajo la sacristía y sala capitular, con dimensiones y distribución propias de una pequeña iglesia, encontramos sin embargo, la colección más selecta de laudas sepulcrales en el interior del coro. Hasta doce lápidas de obispos se contabilizan, desde la más antigua de don Nicolás de Biedma (1368-

(37) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *El arte del Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas*. "Historia del Arte en Andalucía, Vol. VII; pág. 273.

(38) GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, pág. 268.

(39) *Ídem*. T. II, pág. 155.

1378) hasta la de don Andrés de Roda y Rodríguez (1856-1858), con interesantes epitafios <sup>40</sup>, aparte del valor epigráfico y artístico en algunos casos, sin que tampoco falten las de algunos canónigos. Confirmación del valor concedido al coro como espacio funerario es la noticia de que en 1654, cuando muere el arquitecto de la catedral Juan de Aranda Salazar, el cabildo le conceda ser enterrado junto a la entrada del coro.

En la catedral de Almería el lugar de enterramiento se traslada al espacio comprendido entre el trascoro y la Puerta de los Perdones, al menos hasta finales del siglo XVIII, muy posiblemente por situarse en el punto del actual trascoro el altar de Ntra. Señora del Rosario, a cuyo pie fue sepultado el obispo Diego González (1587)<sup>41</sup>. Por el contrario, en Guadix, al iniciarse el solado del nuevo cuerpo basilical en 1748 se prohíben los enterramientos en todo él, se entiende que de forma generalizada, precisando el investigador Asenjo Sedano que se delimitaron tres zonas para nuevas sepulturas, sin precisar si espacio expedito, en el que se encontraba el coro estuvo destinado a este fin para el cabildo.

## EL CORO Y LA MÚSICA

Como recordaba al principio, el coro por su propia denominación obedece a una práctica musical y su propia configuración, en U, con las dos bandas, a derecha e izquierda, responde a la alternancia de la canturía o cantoría semanal a uno u otro lado, señalado con la tablita, que aún perdura en algunos coros, *Hic est Chorus*. La presencia de los instrumentos musicales y sus ejecutantes se hace, por tanto, necesaria y ya no sólo por el acompañamiento, sino porque su propia actuación exigía siempre por parte del ritual una proximidad al altar mayor, pero nunca en el mismo presbiterio. Para ser más precisos se le exige una "presencia" auditiva, pero no visiva, como todavía la Sagrada Congregación de Ritos en tiempo reciente (1946) recoge a propósito de la localización del órgano... "en el lugar más oportuno, pero siempre de tal forma que los cantores o músicos que se encuentren en la tribuna no sean vistos por los fieles que se hallan en la iglesia"<sup>42</sup>. De manera que pocos lugares más idóneos podía haber que este privilegiado recinto, que a la vez se veía dignificado por la alta estima social y litúrgica de que gozó la música, casi sin excepción, a lo largo de la historia.

En España el aprecio por la música religiosa tuvo especial relieve, en realidad tuvo cabida en el templo toda la música, la sagrada y la profana, danzas incluidas, como lo prueba la persistencia del baile de los Seises en la catedral de Sevilla y de Granada durante la festividad del Corpus. Pero los abusos en este sentido que

(40) VV.AA. *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, 1985; págs. 396-407.

(41) RODRÍGUEZ, M.; RAMOS, L.; LÓPEZ, J.; SÁNCHEZ, M., *La catedral de Almería*. León, 1975, pág. 49.

(42) GARRIDO, M., (O.S.B.) *Curso de Liturgia*, Madrid, 1961; pág. 643.

desde la Edad Media y buena parte del siglo XVI se sucedieron obligó a la Reforma de Trento a tomar cartas en el asunto, aunque, como en otros aspectos artísticos, de forma bastante laxa, salvándose el canto polifónico, que en un momento pareció peligrar, gracias a la presión directa del Emperador y los obispos españoles, en particular el arzobispo de Granada<sup>43</sup>, don Pedro Guerrero. Lejos de las tentaciones placenteras que podían temerse de la polifonía por parte del espíritu más estricto del concilio, la postura hispana era todo lo contrario: la de un maravilloso recurso para incentivar la piedad, como decía una de las grandes figuras de la época, el compositor Francisco Guerrero, Maestro de Capilla que fue de la catedral de Jaén (1545-1548), "siempre tuve en mayor estima y aprecio, no el halagar con el canto los oídos de las personas piadosas, sino el excitar sus piadosos ánimos a la digna contemplación de los misterios sagrados"<sup>44</sup>.

Una cosa si parece desprenderse de Trento y es la reducción de la capilla instrumental, que junto con los cantores, representaba además un cuantioso gasto para la fábrica de la catedral, a favor creciente del órgano como instrumento musical hegemónico. De tal suerte, que se pasa con bastante rapidez de los pequeños "realejos", manuales y móviles, a los grandes órganos de abundante tubería; pesadas máquinas que exigen un lugar fijo de base estable y resistente envueltos en aparatosas cajas, que al igual que las de los realejos, siempre fueron un campo excelente para el desarrollo artístico. Su esplendor lo alcanzan en el siglo XVIII, signos inseparables del barroco, al que con su propia música contribuyen a engrandecer. Su incorporación al espacio del coro supondrá el añadido de un mueble de gran potencia visual, signo indeleble del mismo en adelante que contribuirá a identificarlo, y a la vez una modificación o alteración en su estructura constructiva, puesto que por su peso y características estas máquinas precisan de tribuna o ámbitos de determinada amplitud. Las consecuencias inmediatas las hemos visto, en el caso de Granada, con la tribuna de doble arco rebajado entre los pilares, que alteran el ritmo de los soportes de la nave, para poder colocar los primeros en 1614. Aún así con la renovación de los órganos, en 1747, José de Bada, haría algunos ajustes para la colocación de estos nuevos<sup>45</sup>.

Esta posición, entre pilares, en los laterales del coro y sobre el muro perimetral, es la observada en todos los coros de estas catedrales, incluido el desaparecido de Baeza, de forma que interrumpe lo menos posible la visión perpendicular hacia el altar mayor desde cualquiera de las naves, aprovechando la solidez y amplitud de los mismos.

De todos ellos, los tres más destacables por su capacidad instrumental y por la calidad artística de las cajas son los de Granada, Málaga, Jaén y Guadix. Todos ellos realizados a partir de mediados del siglo XVIII. En Granada, sus dos órga-

(43) HORNEDO, R.M<sup>o</sup> de S.J., "El arte en Trento", *Razón y Fí V*, 1945; pág. 213.

(44) Prefacio a su *Liber Vesperarum*. Cit. en *Ídem*, pág. 222.

(45) ISALA MINGORANCE, E., *op. cit.*, págs. 501-502.

nos, abren esta serie; fueron construidos por Leonardo Dávila entre 1744 y 1750, maestro recomendado por Bada <sup>46</sup>, siendo costeadado uno por el obispo y el otro por el cabildo. Su factura es la más barroca de entre los de las tres catedrales y también sus dimensiones, ocupando los respectivos huecos del arco en que se encajan.

También en Málaga asistimos a un proceso similar: el obispo Molina Larios decide costear a sus expensas un órgano con el compromiso de ser seguido por el cabildo con el otro gemelo. Realizados entre 1778-1882 por el maestro organero Julián de la Orden, la caja corrió a cargo del arquitecto José Martín de Aldehuela <sup>47</sup>. Frente a los de Granada, ofrece una estructura más cerrada y clasicista, evocadora de un templete o tabernáculo, articulado en tres cuerpos ordenados con columnas corintias y una decoración muy atemperada, que sitúan a la pieza más próxima al gusto académico que al barroco.

El único existente en el coro de Jaén, de menor tamaño y caños que los anteriores, era casi coetáneo del de Málaga, pues se encuentra muy reformado en su caja y en sus registros. Aquel fue realizado por un famoso organero madrileño, Fernando Antonio, en 1790, con caja del maestro arquitecto de la catedral Manuel López, autor de la mayoría de los retablos neoclásicos del templo. Resulta que esta caja se terminó antes que la máquina de Fernando Antonio, porque a su vez se aprovechaba otro órgano anterior. Todo este conjunto a su vez fue reformado en 1925 y posteriormente en 1941 <sup>48</sup>, siendo su caja, la actual, de un tono neoclasicista.

## EL PURITANISMO ACADÉMICO Y SU AMENAZA SOBRE LOS COROS

Por todo lo apuntado hasta ahora es evidente que las diferencias entre la tradición eclesiástica y las ideas de la Academia con respecto a los coros no tuvieron otras consecuencias que las de correcciones arquitectónicas y, de forma más visible, las de tipo ornamental. Sin embargo, no por esos resultados debemos olvidar que la postura de los ilustrados era mucho más radical en este punto, haciendo del mantenimiento o desaparición de estos espacios en el centro de los templos, una de las cuestiones beligerantes en su afán educativo y reformador, religioso en este caso, pero que en realidad apuntaba a todo un plan de mayor ambición cual era el de una regeneración social a base de nuevos valores éticos y estéticos.

Desde este punto de vista la presencia de un recinto aislado, privilegio de una minoría, por muy selecta que fuera, de la comunidad cristiana, y que además ese recinto se manifestara como un signo indisimulado de lo que representaba por la

(46) *Ibidem*.

(47) MEDINA CONDE, C., *La catedral de Málaga*. (introd. de R. CAMACHO), Málaga, 1984; pág. 117.

(48) ALAMO BERZOSA, G., *Iglesia catedral de Jaén. Historia e Imagen*. Jaén, 1971, págs. 143-151.

acumulación de riqueza en su mobiliario y ornatos, conculcaban todos los principios negativos de la decadencia de una sociedad sumida en la oscuridad o en las "tinieblas del mal gusto", por usar de una expresión muy querida de Antonio Ponz, a las que la Academia le correspondía desterrar e iluminar con la luz de la Razón. Pero también era opinión bien vista por algunos obispos y parte del clero ilustrado, al que al fin y al cabo pertenecía al abate Ponz, partidarios de una reforma cristiana identificada con mayor o menor razón con el jansenismo <sup>49</sup>.

Fue precisamente Ponz la voz que con mayor energía se hizo oír en contra de los coros, de manera que su célebre obra, *Viage de España*, es un alegato intermitente, dentro de su permanente batalla contra el barroco castizo, contra los coros <sup>50</sup>. De modo particular en su recorrido por Andalucía Oriental no pudo omitir su acerba crítica ni en Málaga ni en Jaén e incluso en Granada, sobre la que no escribió, tampoco pudo callar rumores —o su propio deseo— de que el coro iba a ser desmontado. La belleza y admiración que le causaron las dos catedrales de Málaga y Jaén fueron determinantes para que el coro se le apareciera como un intolerable "estorbo" con cuya desaparición "subirá de punto la grandeza del edificio a la vista de cuantos entren por la puerta", mucho más si como en este caso de Jaén al que va referida la cita, es "fruto acerbo de la acerbísima y profanadora escuela churrigueresca" <sup>51</sup>. A partir de aquí Ponz aprovecha el caso jiennense para explayarse en el que tal vez constituya su discurso más completo sobre la teoría del coro, digamos, reformado, que equivale o se resume en un coro fijado en el presbiterio, aunque con posibilidad de ser movido temporalmente a cualquier otro punto del templo <sup>52</sup>.

Tres razones fundamentales articulan este discurso: economía, funcionalidad y estética. "Un coro de esta clase no llegaría a costar tanto como una sola silla de las de Toledo... En segundo lugar, este coro amovible, repartido en seis u ocho bancos, según la necesidad de los concurrentes, en un instante se podría trasladar a cualquier capilla con motivo de alguna celebridad o fiesta del santo que en ella se venerase... Puede tenerse siempre más curiosos que los coros estables; ser mucho más cómodos para sentarse que aquéllos, con fijar sobre los bancos almohadillas de damasco, terciopelo o cualquier otra tela; no ocuparían la mitad del espacio que ocupan aquellos maderajes; se desembarazarían con esta moda sencilla nuestras iglesias más famosas de los pantallones contra los cuales casi da de narices el que entra por ellas y por más vueltas que le de al edificio nunca acaba

(49) Para la cuestión del reformismo en relación con las artes en tiempos de Carlos III, Vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-13-14, 1988; págs. 115-127. Una revisión sobre el abuso del término jansenista, en TOMSICH, G., *El jansenismo en España*, Madrid, 1972.

(50) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *op. cit.*, pág. 122 y ss. Tb., con anterioridad, GALERA ANDREU, P.A., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, 1979; págs. 356 y 357.

(51) PONZ, A., *Viage de España* (1794) T. XVI. Madrid, 1988, pág. 407.

(52) *Ibidem*.

de concebir la grandiosidad y magnificencia de sus naves como la concebiría al primer ingreso”<sup>53</sup>. A las que todavía añade alguna otra, como en segundo plano, cuando en realidad es de gran calado por su finalidad social, como es la supresión así de la vía sacra, que a su juicio dejaba “privado el pueblo del espacio más principal de donde podría asistir y atender mejor a la celebración de los divinos misterios”<sup>54</sup>. El argumento de analogía que utiliza para la defensa del presbiterio como sede del coro es el ritual de la cabeza de la Iglesia, San Pedro de Roma, en lo que pasará a denominarse el modo a la romana, soslayando el origen francés y centroeuropeo de esta modalidad de origen medieval, que conocía con seguridad por su propia cultura y formación, pero que debía juzgar argumento polémico o de menor entidad. De todas formas este uso tradicionalmente diferenciado entre España y Francia lo saca a colación en su crítica al coro de la catedral de Málaga por boca de un viajero británico, el “caballero Parquer” (sic), quien afirma “que las catedrales de España se diferencian de las de Francia e Inglaterra, cuyos coros acompañan al altar principal o capilla mayor”, a lo que añade rápidamente: “y es lo mismo que yo he criticado algunas veces”<sup>55</sup>.

Naturalmente, Ponz no estaba solo en esta empresa y en su amplio discurso sobre el coro de la catedral de Jaén partía del conocimiento de un proyecto arquitectónico presentado por Ventura Rodríguez para trasladar el coro detrás del presbiterio, en la línea que lo intentaría hacer en el Pilar de Zaragoza o en la catedral de Badajoz, que contaba con apoyos por parte del mismo cabildo, como el deán José de Mazas, autor del *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*, académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y amigo de Ponz, o el canónigo don Antonio Miranda, con quien desde el principio del encargo de la obra del Sagrario despacha don Ventura. Por un informe dirigido por el arquitecto al Real y Supremo Consejo de Castilla, fechado el 6 de noviembre de 1764, acerca de las obras que eran necesarias para terminar del todo la catedral de Jaén, sabemos de su proyecto de cambiar el coro hecho dos años antes, acompañado de una argumentación que ya suena familiar después de leer al autor del *Viage...* “Al choro –explica Rodríguez– es necesario dar sitio competente para que quede colocado en su debido lugar mudándole de donde ahora está porque ocupa lo principal de la iglesia la haze irreverente, y la quita el lucimiento, obscurece las capillas, y priva al pueblo del sitio más propio sino, cuios defectos se notan luego que se entra en la iglesia, y aunque el Ilustrísimo Cavildo ha procurado corregirlo gastando summas considerables en la obra que poco ha se hizo, no se han podido remediar, ni se remediaran mientras no se quite el choro de aquel paraje y se ponga en la conformidad que demuestra la planta que en primero de abril del año pasado de mil setecientos sesenta y dos entregué al Ilustrísimo Cavildo; para

(53) *Ibidem*.

(54) *Ídem*, pág. 408.

(55) *Ídem*, T. XVIII, pág. 787.

cuya obra es necesario tomar unas casas de poca consideración que están a la espalda de la iglesia, que según me he informado valen de renta al año cuatro mil reales de vellón, y en su sitio y en el de la calle nueva contigua construir la dicha obra delineada, que ejecutándola todo de cantería uniforme a la fábrica de la iglesia con el subterráneo a que obliga la irregularidad del terreno, tendrá de costa un millón ochocientos noventa y seis mil reales de vellón, poco más o menos”<sup>56</sup>.

Aun cuando contara con buenos apoyos en el seno de la iglesia jiennense, la envergadura del proyecto con un alto coste lo hacía prácticamente inviable de entrada. Conviene recordar que, pese a la amplitud del presbiterio de la catedral y su posición despejada por los cuatro costados, a sus espaldas tenía la capilla del Santo Rostro, donde se venera la reliquia que desde el siglo XIV había hecho del templo un santuario, y por tanto un espacio intocable. De ahí la necesidad de salir fuera del templo y recurrir a un paso subterráneo que no alterara el espacio de dicha capilla. Todo eso unido a que la recepción de la idea por parte del cabildo tampoco parecía unánime, mantendría a la postre al coro en su sitio tradicional, casa ya barruntada por el entusiasta Ponz en su relato.

En cuanto a las propuestas de traslado en Granada y Málaga es significativo que en ambos casos los proyectos vayan unidos a la construcción de un tabernáculo, en Jaén también se hizo y magnífico por cierto<sup>57</sup>, y lo curioso es que en el caso de Granada, cuando al fin se desmonta el coro, en 1926, y llevado al presbiterio es cuando se hace un ostentoso tabernáculo de plata, de factura neoclásica, costado por el duque de San Pedro de Galatino<sup>58</sup>.

Para Málaga contamos con el precioso proyecto para tabernáculo y coro, que consta de cinco planos y su correspondiente memoria, presentado por Silvestre Pérez en febrero de 1797<sup>59</sup>. “Si el objeto de la fábrica material de un coro —escribe Silvestre—, es reunir los sacros ministros en lugar correspondiente, y con el decoro posible, tal vez no se hallara una iglesia, que presente como esta, ocasión más oportuna para desterrar el error común a nuestras catedrales, de tener el coro en medio de la nave principal...”. Tras relatar brevemente los antecedentes de este deseable cambio, que sitúa en el siglo XVI con el proyecto de Juan de Herrera para el coro de la catedral de Valladolid y los de Ventura Rodríguez, pasa a describir la disposición del tabernáculo y de las sillas del coro adosadas a los pilares siguiendo la figura curva de los arcos de la girola, lo que recuerda la imagen de una sección de los circos romanos, tal y como gustaba a Ponz recordar el parecido de las catedrales góticas con el teatro y el circo clásicos<sup>60</sup>. La distribución de asientos es por lo demás rigurosa y tradicionalmente fiel a la organización jerár-

(56) A.C.J. Antiguo, Gaveta 18; nº 34. Cit. En GALERA ANDREU, P.A. *Arquitectura...* pág. 357.

(57) Con diseño de Pedro Arnal. *Ídem.*, pág. 356.

(58) GALLEGO BURIN, A., *op.cit.*, pág. 265.

(59) MORALES FOLGUERA, J.M., *Arte clásico y académico en Málaga (1752-1834)*. Málaga, 1994; págs. 133-142.

(60) El comentario lo hace a propósito de la descripción de la catedral de Segovia. Cit. en CALATRAVA ESCOBAR, J., *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*. Granada, 1999; pág. 243.

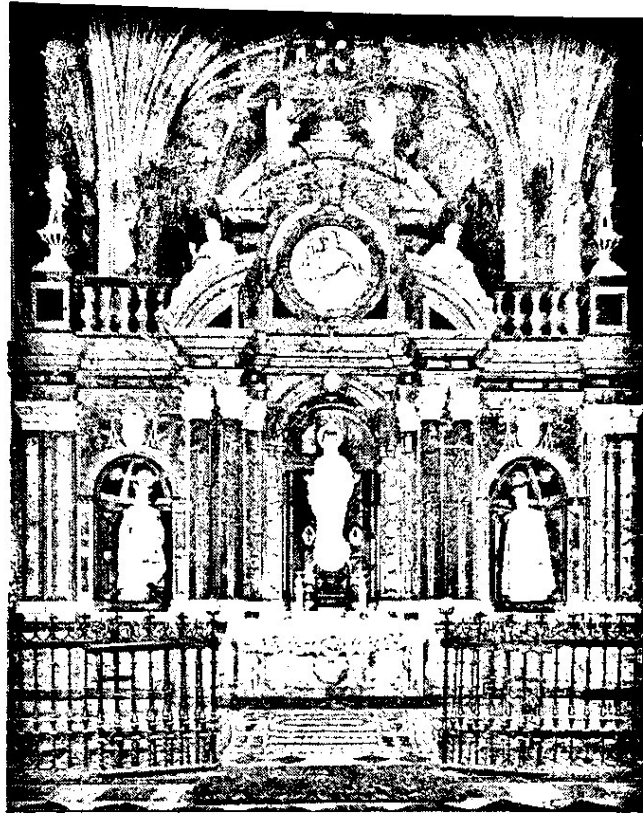
quica del cabildo, dividido en sillas altas y bajas, y aunque preveía poder aprovechar las sillas barrocas, si “es como se dice de buen gusto” –una vez más siguiendo el parecer de Ponz de salvar la buena talla del recinto como hecho abominable en sí–; sin embargo, en los diseños suyos se presenta una sillería muy austera, sin más adorno que unos sobrios recuadros y un marcado protagonismo de la columna como elemento exento que ritma y compartimenta los asientos, atento a la ortodoxia clasicista exaltadora de este elemento.

A la severidad de este amplio coro (contaba con 88 sillas) hasta cerrar todo el perímetro del presbiterio, se corresponde el tabernáculo exento sobre gradas y sostenido por columnas en medio, de manera que tal y como dibuja en una de las secciones y en la planta del presbiterio, se percibe su objetivo primordial: “De este modo queda con majestad el santuario, y no impide a los fieles ver, para venerar los ritos y ceremonias”, tan en consonancia, por otra parte, con los principios estéticos y reformistas perseguidos por los Ilustrados.

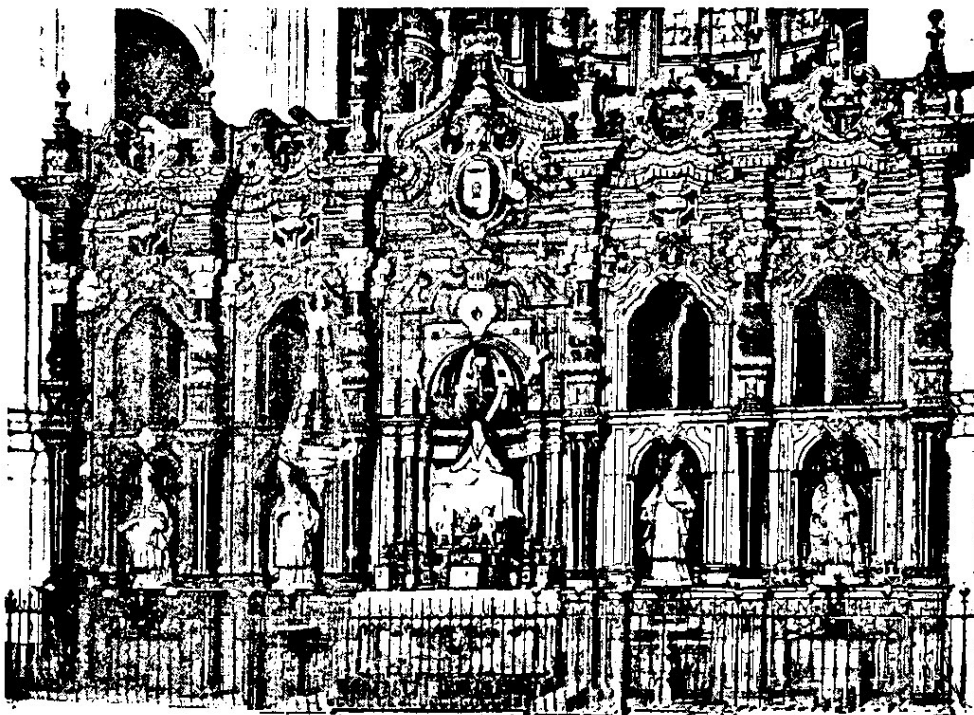
De nuevo también este proyecto quedó frustrado, realizándose tan sólo, y ya avanzado el siglo XIX, el tabernáculo. Pero la teoría de los coros a la luz de los académicos impresionó y tal vez contagió a muchos, sobre todo entre quienes pretendieran presentarse como “conversos” al buen gusto, caso quizá de aquel Vicente Acero que se inició en el barroco granadino-cordobés para acabar en la catedral de Cádiz proyectando un coro a la romana, que de igual manera tampoco se llevó a cabo. Y desde luego es muy significativo que don Diego Rejón de Silva en su *Diccionario de las nobles artes...* (1788), definiera el coro como “Parte de un templo en donde se junta el clero cantar los Divinos Oficios. En las catedrales góticas está por lo regular en medio de la nave principal y piso de ella: en otras iglesias alrededor del Presbiterio...”<sup>61</sup>, en una clara distinción de viejos y nuevos tiempos.

---

(61) REJÓN DE SILVA, D.A., *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores* (1788). Ed. facs a cargo de C. de la PEÑA, Murcia, 1985; pág. 71.

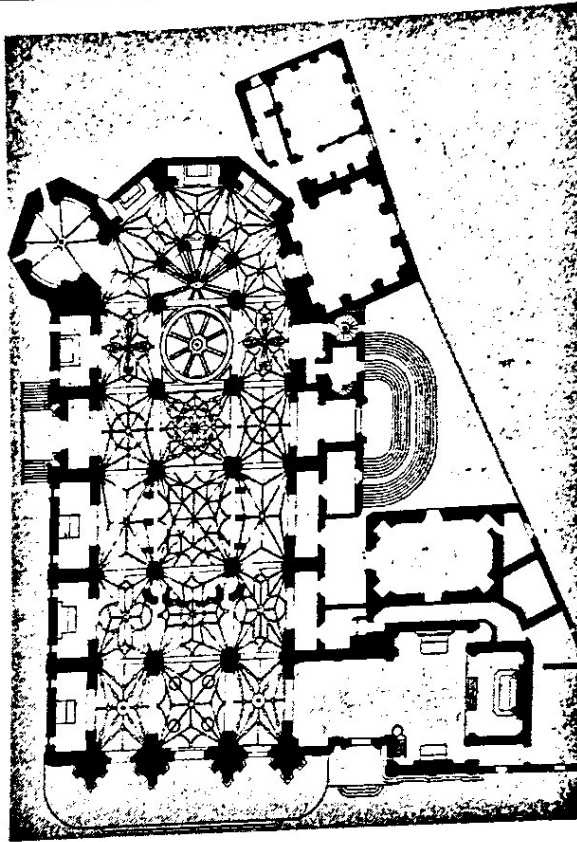


*Catedral de Almería*

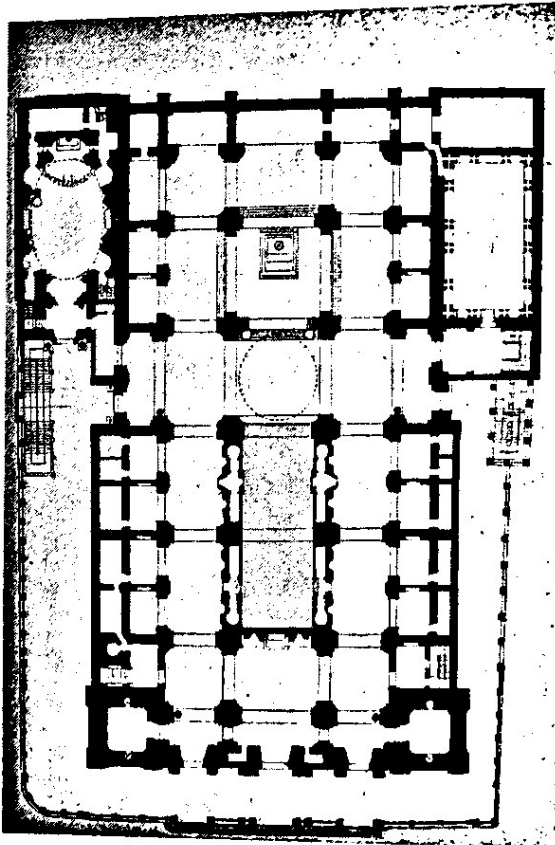


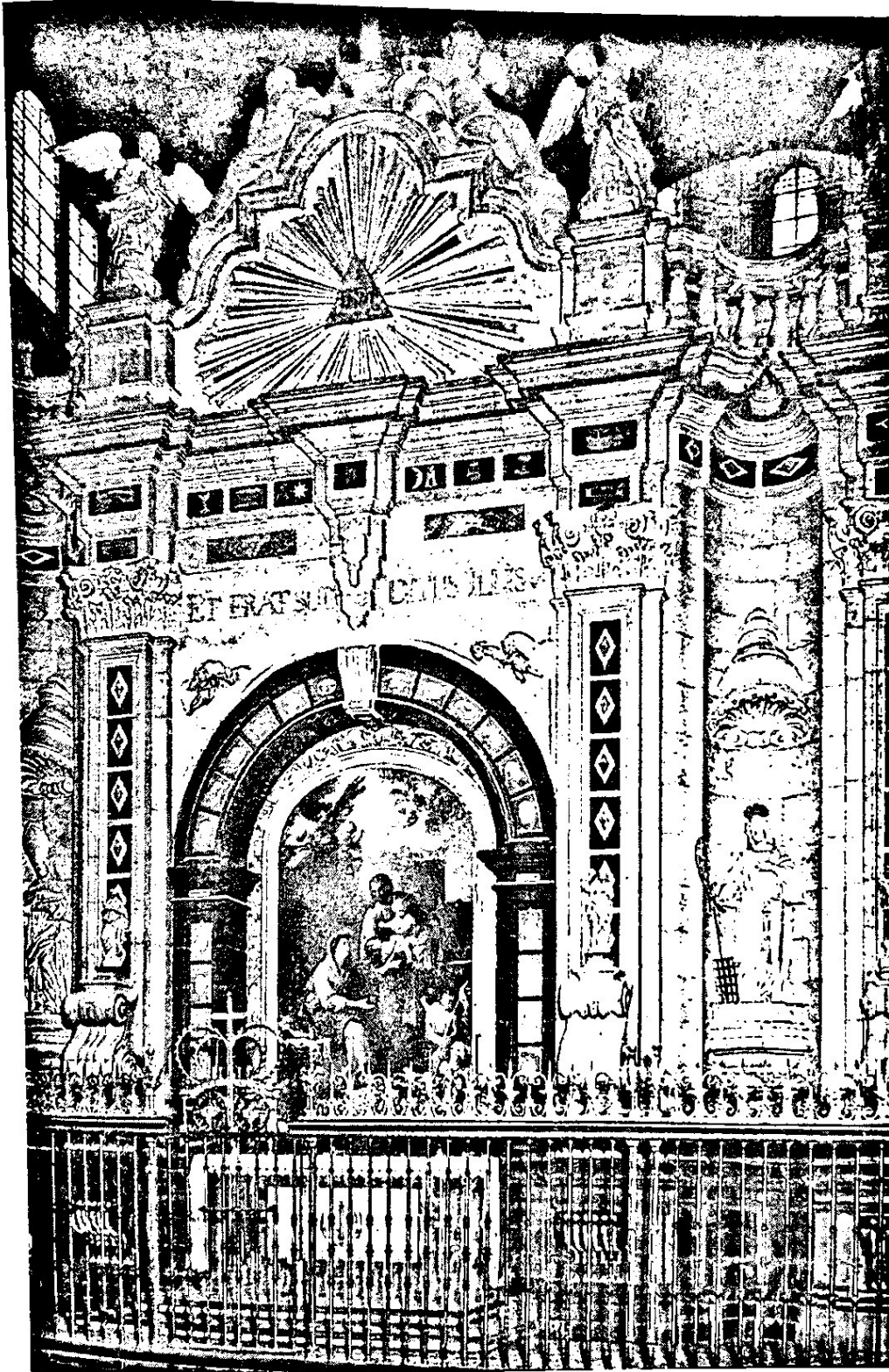
*Catedral de Granada. Trascoro*

*Catedral de Guadix. Planta*

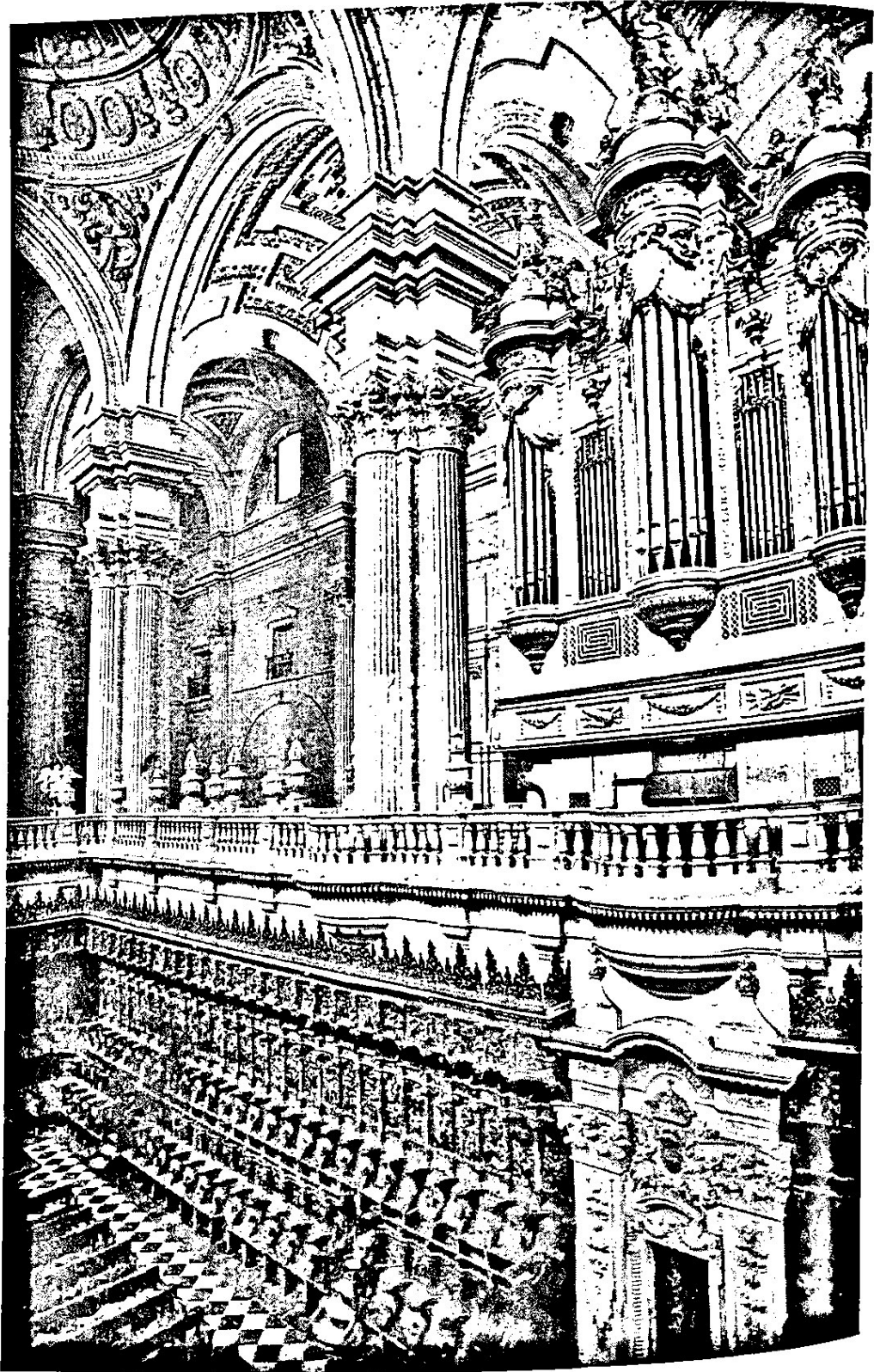


*Catedral de Jaén. Planta*





*Catedral de Jaén. Trascoro*



*Catedral de Jaén. Coro*