

Consideraciones sobre los programas iconográficos de la sillería del Coro de la Catedral de Plasencia: el arte al servicio de la catequesis y la religión al servicio del arte

Juan Manuel Ramos Berrocoso

Instituto Teológico - Plasencia

Resumen: La sillería del coro de la Catedral de Plasencia es una obra del maestro Rodrigo Alemán ejecutada en madera de nogal a finales del siglo XV. Se trata de una pieza que guarda aún muchos secretos sobre las fechas exactas de su ejecución, su primera ubicación en la Catedral románica o en la renacentista, todas las manos que intervinieron... El artículo fundamenta en la teología estética (o estética teológica) un estudio sobre la iconografía religiosa que se reproduce en las series de relieves labrados de los respaldos de las sillas altas y bajas, y en las taraceas de las altas. Y con los resultados obtenidos consigue iluminar algunos datos de esta extraordinaria joya. Es una forma de colaboración y correspondencia entre la Iglesia y el arte, la teología y la historia.

Summary: The Choirstalls of Plasencia Cathedral is a masterpiece of the Master Rodrigo Alemán executed in walnut late XV century. It is a piece that still keeps a lot of secrets about exact dates of its execution, its first situation in the Romanesque Cathedral or in the Renaissance, all hands that involved... The article based on aesthetic theology (or theological aesthetics) a study on religious iconography played in the series of carved reliefs on the backs of high and low chairs, and in the inlays of the high chairs. And with results obtained it gets illuminate some data of this extraordinary jewel. Is a form of collaboration and correspondence between the Church and the arts, theology and history.

Con su clarividencia y acierto habituales, Juan Luís Ruiz de la Peña (q. e. p. d.) escribía en 1995: “mientras que en Latinoamérica, África y Asia el más recio desafío con que se topa el proyecto evangelizador es el de la justicia, en Europa y en el resto de las sociedades desarrolladas la fe cristiana ha de ajustar cuentas principalmente con el desafío cultural o ideológico”¹. En efecto, proponer aquí y ahora una *palabra cristiana* sobre cualquier materia es un reto, casi una provocación y, sin embargo, constituye una tarea inexcusable del discurso teol gico²; y no sólo en grandes cuestiones de bioética, antropología o economía, sino también de estética. En este sentido, recientemente he ofrecido una reflexión sobre el programa iconográfico de las esculturas de piedra de la Catedral de Plasencia porque su presencia all  obedece primordialmente a una intención pedag gica³. Es cierto que ese discurso debe completarse con otros puntos de vista (histórico, artístico, estilístico...), pero su relevancia no es menor que la de otras perspectivas con las que debe armonizarse⁴. Pues bien, con ese fundamento ofrezco una *nueva reflexión religiosa, cristiana, teológica* sobre el coro de la sede placentina.

EL ARTE AL SERVICIO DE LA IGLESIA

A lo largo de toda su historia, la Iglesia ha sido un gran mecenas para la producción artística porque “la auténtica obra de arte es

¹ J. L. Ruiz de la Peña, *Crisis y apología de la fe. Evangelio y nuevo milenio*, Santander 1995, 10.

² Cf. v. gr. S. Pi -Ninot, *La Teología Fundamental*, Salamanca 2001, 80-83; O. González de Cardedal, “El quehacer de la Teología”, *Salmanticensis* 53 (2006) 251-299, p. 281-294.

³ Cf. J. M. Ramos Berrocoso, “Notas sobre la iconografía de las esculturas de piedra del presbiterio y de las naves de la Catedral de Plasencia”, *Norba. Revista de arte* 28-29 (2008-2009) 45-68.

⁴ Cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid 1992, 1159-1162, 2500-2503, 2513; *Constitución sobre la Sagrada Liturgia “Sacrosantum Concilium”*, 122-130, en: Conferencia Episcopal Española, *Vaticano II. Documentos*, Madrid 1993; Benedicto XVI, *Exhortación Apostólica post-sinodal “Sacramentum Caritatis”*, Madrid 2007, 41; Id., *Exhortación Apostólica post-sinodal “Verbum Domini”*, Madrid 2010, 112; Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos, *Directorio sobre la piedad popular y la Liturgia*, Madrid 2002, 238-244. Sobre la necesidad del diálogo interdisciplinar cf. v. gr. J. López Martín, *En el Espíritu y la verdad. Volumen 2. Introducción antropológica a la Liturgia*, Salamanca 1994, 297-332; L. Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona 2000, 9-34; J. Plazaola, *Arte sacro actual*, Madrid, 2006, 321-354.

potencialmente una puerta de entrada a la experiencia religiosa"⁵. Tal aserto es asumido en el ámbito de la fenomenología de la religión donde también se ha escrito: "todo verdadero arte es religioso [...] Y por lo mismo toda religión verdadera ha de ser sensible, sensual, estética"⁶. Igualmente desde la filosofía se está apelando a la estética como referencia idónea para romper el solipsismo de la razón y acabar con sus monstruos⁷. Sin embargo, hemos de reconocer que el camino de la estética, al menos hasta ahora, no ha tenido recorrido dentro de la reflexión teológica católica mucho más allá, por ejemplo, de las famosas obras de von Balthasar y Schönborn⁸, lo

⁵ Pontificio Consejo para la Cultura, *Para una pastoral de la cultura*, Roma 1999, 17a. Cf. Id., *La Via Pulchritudinis, camino de Evangelización y de diálogo. Documento final de la Asamblea plenaria, 2006*, III.2, Introducción (documento sin paginar ni numerar: www.vatican.va). Cf. también J. Casas Otero, *Estética y culto iconográfico*, Madrid 2003; F. García Gutiérrez, "El arte como expresión de la Fe: el arte cristiano manifiesta la fe de Andalucía", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza* 4 (2011), 11-18; O. González de Cardedal, "Experiencia religiosa, creación artística y educación en la fe", en: C. Álvarez Varela y otros (coords.), *Creí por eso hablé: retos para la transmisión de fe*, Santiago de Compostela 2007, 89-140; F. Marchisano, "Fe, arte y cultura", en: A. González Montes (ed.), *Arte y Fe. Congreso Internacional "Las Edades del hombre"*, Salamanca 1995, 58-70; J. Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid 1996.

⁶ E. Triás, *Pensar la religión*, Barcelona 1997, 133. Cf. J. J. Garrido Zaragoza, "Pensamiento transmoderno, experiencia estética y arte cristiano", *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 34 (2001) 127-139; A. López Quintás, "Fecundidad formativa del arte y crisis religiosa", en: A. González Montes (ed.), *Arte y Fe...*, 131-158; V. Merlo Lillo, "El sabor místico de la experiencia estética", en: A. Vega y otros (eds.), *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Barcelona 1998, 363-375; J. M. Ramos Berrocoso, "La propuesta filosófica de Eugenio Triás. Pistas para un diálogo teológico", *Salmanticensis* 45 (1998) 295-329, p. 296-305; J. L. Sánchez Nogales, *Filosofía y Fenomenología de la Religión*, Salamanca 2003, 387-406, p. 387-396.

⁷ Cf. F. J. Martínez Contreras, "Teoría, estética y fenómeno religioso: experiencia de ruptura en el interior de la Razón", *Letras de Deusto* 38 (2008) 267-280; J. Treballe Barrera, "Estética e historia de la hermenéutica de lo religioso", en: A. Vega y otros (eds.), *Estética y religión...*, 535-559.

⁸ H. U. von Balthasar, *Gloria: una estética teológica. I-VII*, Madrid 1985-1997; C. Schönborn, *El icono de Cristo. Una introducción teológica*, Madrid 1999. Cf. P. Fibla, "Una aproximación a la teología de la belleza", *Phase* 36 (1996) 323-334; F. A. Martínez, "Estética y Teología: una palabra sobre la belleza de Dios", *Studium: Filosofía y Teología* 11 (2008) 69-101; J. Morales, "La fe cristiana en el arte: expresión de la belleza de la fe", *Teología y Catequesis* 107-108 (2008) 43-54; X. Pikaza, "Teología de la belleza. Experiencia bíblica y estética cristiana", en: A. González Montes (ed.), *Arte y Fe...*, 313-372; V. M. Tirado, "Ontología de la belleza y acceso a Dios", *Revista española de teología* 71 (2011) 191-208; F. del Valle Díaz, "El arte cristiano y su hermenéutica: entre la estética y la teología", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 48 (2002) 9-32;

cual quizás se explique por las reticencias que el concepto “*símbolo*” introduce en el debate a causa de su calado ecuménico sacramental. Por ello es muy significativo que el documento final de la Asamblea plenaria de 2006 del Pontificio Consejo para la Cultura no sólo se titule “*La Via Pulchritudinis, camino de Evangelización y de diálogo*”, sino que, además, sustente la identidad de la obra de arte cristiana en *su sentido*, a saber, todo arte verdadero es, por naturaleza, un símbolo, una realidad que reenvía más allá de sí misma⁹. Como muy bien escribió K. Rahner, “la teología entera no puede concebirse a sí misma sin ser esencialmente una teología del símbolo [...] concebido y formulado de las maneras más diversas”¹⁰.

La reflexión teológica sistemática ha desenvuelto su relación con la belleza, con una evidente intención pragmática, dentro del ámbito bien de la liturgia, bien de la catequesis. El primero se refleja en la breve exposición del *Catecismo de la Iglesia Católica*: de la misma manera que Dios se revela mediante su obra armónica de la creación, “el hombre, ‘creado a imagen de Dios’ (Gen 1,26), expresa también la verdad de su relación con Dios Creador mediante la belleza de sus obras artísticas” siendo así que “el arte sacro verdadero lleva al hombre a la adoración, a la oración y al amor de Dios”¹¹. Recientemente Benedicto XVI, en una audiencia general, ha pronunciado una brillante reflexión sobre el espíritu de los constructores de las catedrales durante los periodos románico y gótico en Europa (s. XI-XIV). Analizando el conjunto de fuerzas que favorecieron el afianzamiento de estas estéticas medievales, el Papa concluye que sus Catedrales son incomprensibles si no se tiene en cuenta el alma religiosa que las inspiró y, a la vez, éstas recuerdan que la *via pulchritudinis*, el camino de la belleza, es una senda privi-

A. Vilaplana Molina, “Pensar teológicamente el arte y presentar estéticamente la fe”, *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 41 (2005) 40-52.

⁹ Cf. *La Via Pulchritudinis...*, III.2, Introducción. Cf. J. Jiménez, “Más allá de la contemplación estética”, en: Id., (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid 1998, 17-29; J. M^a. Mardones, *Síntomas de un retorno: la religión en el pensamiento actual*, Santander 1999, 156-170; J. M. Ramos Berrocoso, “La propuesta filosófica...”, 318-319; G. Tejerina Arias, *Via esthetica. El acceso a Dios a través de la belleza del mundo*, Salamanca 2007; E. Trías, *Pensar la religión...*, 132-134.

¹⁰ K. Rahner, “Para una teología del símbolo”, en: *Escritos de Teología. IV*, Madrid 2002, 2ª ed., 261-293, p. 276.

¹¹ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 2501 y 2502, cf. 2500-2503, 2513. Cf. también J. López, “La liturgia y el arte en el magisterio de la Iglesia”, *Phase* 43 (2003) 45-55.

legiada y fascinante para acercarse al misterio de Dios¹². El Concilio Vaticano II ya había señalado que esos itinerarios artísticos “están relacionados, por su naturaleza, con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras [de arte] humanas”¹³. Así pues, “la contemplación de las sagradas imágenes, unida a la meditación de la Palabra de Dios y al canto de los himnos litúrgicos, forma parte de la armonía de los signos de la celebración para que el misterio celebrado se grabe en la memoria del corazón y se exprese luego en la vida nueva de los fieles”¹⁴.

Hay que reconocer que el otro ámbito de relación, el de la catequesis con el arte, tiene menor recorrido magisterial¹⁵. Los principios inspiradores son muy densos y ponderados puesto que el patrimonio artístico de la Iglesia es “fuente permanente para una

¹² Cf. Benedicto XVI, “La Catedral desde la arquitectura románica a la gótica, el trasfondo teológico” [Audiencia General 18/11/2009, documento sin paginar ni numerar: www.vatican.va]. Cf. también R. Castaño, “Arte, liturgia y evangelización”, en: J. M. de Miguel González (coord.), *Sacramentos: historia, teología, pastoral, celebración. Homenaje al prof. Dionisio Borobio*, Salamanca 2009, 403-422; P. Llabrés, “El patrimonio artístico-litúrgico de la Iglesia”, *Phase* 40 (2000) 427-440; L. Maldonado, *Liturgia, arte, belleza: teología y estética*, Madrid 2002; A. Sancho Campo, “El patrimonio cultural de la Iglesia al servicio de la Liturgia”, *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 35 (2002) 47-55.

¹³ *Sacrosantum Concilium*, 122, cf. 122-130. Cf. también P. Marini, “Liturgia y belleza según el espíritu del Concilio Vaticano II”, *Phase* 48 (2008) 491-513; V. Martín Navarro, “El concilio Vaticano II (1962-1965) y la normativa sobre el arte sagrado. Precedentes e influencias”, *Estudios Eclesiásticos* 86 (2011) 103-132; J. M. Pérez Charlín, “Arte, Teología y Liturgia: el Arte y los objetos sagrados (c. VII de SC)”, *Burguense* 45 (2004) 151-176.

¹⁴ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1162. Cf. *La Via Pulchritudinis...*, III.3.C.

¹⁵ Cf. A. Hevia Ballina, “Proyección catequética del Arte Sacro. Su importancia en la labor evangelizadora de la Iglesia”, *Studium Ovetense* 24 (1996) 147-192; Id., “El patrimonio artístico religioso de la Iglesia: peculiaridades y proyección catequética, un servicio a la pastoral y a la fe cristiana”, *ibíd.*, 29 (2001) 93-102; M. Iñiguez Ruiz de Clavijo, “Patrimonio cultural y catequesis”, *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 35 (2002) 32-46; Id., “Arte y Catequesis”, *Teología y Catequesis* 107-108 (2008) 55-83; J. M. Monterroso Montero, “Arte sacro y transmisión de la fe: la imagen como expresión de un ideario”, en: C. Álvarez Varela y otros (coords.), *Creí por eso hablé...*, 343-366; J. Plazaola Artola, “El patrimonio cultural de la Iglesia ante el Nuevo humanismo”, *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 34 (2001) 86-126; E. Yildiz Sadak, “Cristianismo y cultura actual: la transmisión de la fe a través del arte iconográfico de la iglesia occidental”, en: C. Álvarez Varela y otros (coords.), *Creí por eso hablé...*, 219-236.

educación cultural y catequética”¹⁶. Por ello, de un lado se urge la promoción de “asociaciones capaces de entablar un diálogo fructuoso con los artistas y el mundo del arte”, y, de otro, el encuentro entre la pastoral del turismo y tiempo libre y la catequesis con una pedagogía viva, “evitando que los museos se conviertan en depósitos de objetos muertos”¹⁷. Sin embargo, llama la atención que un texto fontal tan significativo como el *Directorio General para la Catequesis* no sólo no contenga un apartado específico, sino que en sus líneas la palabra “arte” sólo aparece una vez (para señalar que la catequesis es un arte) y otra “artistas” (para abogar por la necesidad de una catequesis específica para este grupo humano)¹⁸. Asimismo, el mundo de la piedad popular ha generado numerosas expresiones artísticas –a las que se ha dado en llamar *Biblia de los pobres*– las cuales también han de ser purificadas según sea necesario mediante una sana confrontación con las Escrituras, con la Historia Sagrada y con los textos fundamentales de la Tradición¹⁹.

Además de lo dicho, en su manual de Antropología Teológica fundamental, Juan Luís Ruiz de la Peña ofreció una reflexión que, en mi conocimiento, no ha sido desarrollada, y que nos permite colocar la creación artística en otro soporte teológico. Dentro del tema que analiza la actividad y creatividad humana, el teólogo asturiano aborda el significado del trabajo en cuanto colaboración con la obra divina de la creación²⁰. Así el trabajo no es un castigo divino a resultas del pecado, sino “la condición de posibilidad de la realización del hombre como persona”²¹. Ciertamente los condicionantes

¹⁶ *Para una pastoral de la cultura*, 17c. Cf. *Sacrosantum Concilium*, 122-126; *La Via Pulchritudinis...*, III.2.A-B.

¹⁷ *Para una pastoral de la cultura*, 36b y 37, cf. 36d. Cf. *Sacrosantum Concilium*, 127.

¹⁸ Cf. Congregación para el Clero, *Directorio General para la Catequesis*, Madrid 1997, 244 y 191. Se trata de casi las dos mismas ideas del *Directorio Catequístico General*, Madrid 1971, 113 (el arte de dar catecismo) y 123 (los artistas de los *mas media*).

¹⁹ Cf. *Para una pastoral de la cultura*, 28; *La Via Pulchritudinis...*, III.2.C; *Directorio sobre la piedad popular...*, 9, 42, 63, 65. Cf. también J. M. Ramos Berrocoso, “Procesiones y Cofradías de Semana Santa en el nuevo Directorio sobre la piedad popular y la Liturgia”, *Salmanticensis* 50 (2003) 421-450.

²⁰ Cf. J. L. Ruiz de la Peña, *Imagen de Dios. Antropología teológica fundamental*, Santander 1988, 2ª ed., 213-247, p. 230-236.

²¹ *Ibid.*, 231. Por el contrario M. Ponce Cuéllar, *El misterio del hombre*, Barcelona 1997, 266-280, haciendo la exégesis de Gen 3, escribe: “Concluido el interrogatorio, Dios pronuncia la sentencia con unos castigos [...] Los castigos propios del hombre serán la penuria y las fatigas en su propio medio de vida [...]”

actuales de la crisis económica global, con una elevada precariedad laboral, el drama del paro y el solo anhelo de un salario digno, hacen difícil mirar más allá. Pero “hay, en efecto, un género de trabajo en el que se revela lo que todo trabajo debería ser: la creación artística [...] El artista no mantiene con el mundo material una relación utilitaria dictada por la necesidad o la carencia, sino una relación creadora dictada por una plenitud que tiende a expresarse y difundirse [...] colmandol la necesidad que el ser humano siente de crear y de crearse a sí mismo”²². Unos años después el *Catecismo de la Iglesia Católica*, comentando las consecuencias del pecado original, afirmó que para el género humano “el trabajo no le es penoso (cf. Gen 3,17-19), sino que es la colaboración del hombre y de la mujer con Dios en el perfeccionamiento de la creación visible”²³. Y el *Compendio de Doctrina Social de la Iglesia* concluyó: “El trabajo, así presentado, es expresión de la plena humanidad del hombre, en su condición histórica y en su orientación escatológica: su acción libre y responsable muestra su íntima relación con el Creador y su potencial creativo”²⁴. En efecto, de esta consideración sobre el arte emana una ponderada espiritualidad del trabajo humano.

Las anécdotas sobre la incultura religiosa cristiana de algunos visitantes de nuestras Catedrales son numerosas, tópicas y típicas. Como se ha denunciado, en demasiadas ocasiones se acercan a un museo de objetos inertes, no a un *templo vivo* de tal suerte que el recorrido, más o menos erudito, es ajeno a la comprensión cristiana que unifica y da sentido a la pieza examinada. Por eso, “cuando hoy visitan nuestras iglesias, ermitas y museos tantos turistas, cercanos o alejados de estas motivaciones religiosas, no les podemos hurtar el profundo sentido de fe de todos estos elementos artísticos que nos hablan y nos acercan a Dios y nos presentan palmariamente los misterios de fe”²⁵. O dicho de otra manera: “¿Qué podríamos hacer

en su nervio vital más hondo, en su trabajo, en su preocuparse por la subsistencia. Entre el hombre y la tierra había solidaridad pero se ha roto” (p. 272).

²² J. L. Ruiz de la Peña, *Imagen de Dios...*, 233-234. Y añade: “Algo semejante puede decirse de la actividad científico-técnica cuando está animada por la sed de la verdad”: 233.

²³ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 378. Y más adelante: “El trabajo humano procede directamente de personas creadas a imagen de Dios y llamadas a prolongar, unidas y para mutuo beneficio, la obra de la creación dominando la tierra”: *ibíd.*, 2427.

²⁴ Pontificio Consejo “Justicia y Paz”, *Compendio de la doctrina social de la Iglesia*, Madrid 2005, 263; cf. 264-266.

²⁵ J. Álvarez Quevedo, “Arte Sacro”, en: R. Berzosa y otros (dirs.), *Diccionario de Pastoral y Evangelización*, Burgos 2001, 89-98, p. 96. Por su parte R.

hoy para volver a la serena catequesis de las imágenes visuales y, al mismo tiempo, de verdadera calidad artística? ... Pues! evaluar la calidad de las imágenes, considerando además del aspecto artístico o iconográfico, el lado espiritual o iconológico”²⁶. De hecho, algunas propuestas pastorales contenidas en los documentos citados abogan por la publicación de patrimonios artísticos locales y otros estudios e investigaciones académicas²⁷. Por ello, nos proponemos esta reflexión, atinente y necesaria, sobre el coro de nuestra catedral como servicio a la cultura desde la teología y viceversa.

LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

La Catedral de Plasencia posee en su coro una de las sillerías góticas más importantes de España²⁸. Obra del Maestro Rodrigo

Berzosa, “Cultura (pastoral de la)”, en: R. Berzosa y otros (dirs.), *Diccionario de Pastoral y Evangelización. Suplemento de voces*, Burgos 2001, 9-13, p. 12 añade: “no olvidar el valor real, y no sólo potencial, que ofrecen el patrimonio cultural y el denominado turismo o peregrinación religiosa”. Cf. también S. Sebastián, “¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?”, en: A. González Montes (ed.), *Arte y Fe...*, 71-87.

²⁶ D. Balboni, “Arte Cristiano”, en: J. Gevaert (dir.), *Diccionario de Catequética. Volumen I*, Madrid 1987, 70-72, p. 71. Es sintomático, sin embargo, que carezcan de la voz “Arte” los posteriores: C. Floristán (dir.), *Nuevo Diccionario de Pastoral*, Madrid 2002; V. M. Pedrosa y otros (dirs.), *Nuevo Diccionario de Catequética. I-II*, Madrid 1999.

²⁷ Cf. *La Via Pulchritudinis...*, III.2, Propuestas pastorales. Cf. también P.-J. Llabrés i Martorell, “La Catedral y la difusión de la cultura”, *Patrimonio cultural: documentación, estudios, información* 39 (2004) 31-44; I. Miguel García, “Patrimonio, teología y arte: la catedral, una palabra construida”, en: M. del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza 2010, 7-52; J. Núñez Regodón, “La catedral como universo cultural”, en: A. Galindo García (coord.), *Patrimonio cultural de la Iglesia y evangelización*, Salamanca 2009, 249-255.

²⁸ Cf. H. L. Arena, “Las sillerías de coro del Maestro Rodrigo Alemán”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966) 89-123; A. Franco Mata, “Sillería de coro y artistas flamencos y germanos en la España del siglo XV”, *Verdad y vida: revista de ciencias del espíritu* 55 (1997) 427-442; D. Heim, “El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller”, *Archivo español de arte* 68 (1995) 131-144; Id., *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500*, Kiel 2006; D. Kraus - H. Kraus, *The Gothic choirstalls of Spain*, London - New York 1986; P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres 1992; P. Navascués Palacio - F. Chueca Goitia, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Barcelona 1998; V. Paredes Guillén, “Arte retrospectivo: sillería del Coro de la Catedral de Plasencia”, *Revista de Extrema-*

Alemán, aún carecemos de un gran estudio sobre ella que articule los prismas histórico, artístico y religioso de su confección. Fechada en la segunda mitad del siglo XV y similar a las que el Maestro Rodrigo realizó para las catedrales de Toledo (la sillería baja), Zamora y Ciudad Rodrigo, y el monasterio de Yuste, consta de dos series de sitiales (sillería alta y baja) labrados en madera de nogal. No hace falta entender de arte para observar las semejanzas entre todas esas piezas citadas.

En los textos hasta ahora publicados sobre ella pueden observarse dos grandes limitaciones: la carencia de un vaciado exhaustivo de las fuentes capitulares placentinas y el exceso de atención a las imágenes grotescas u obscenas representadas. Es significativo que casi todos los estudios remitan a cinco textos capitulares que han pasado citados de mano en mano con errores y erratas²⁹. Tres de ellos, los únicos referidos al maestro Rodrigo, fueron transcritos por José Benavides Checa, Chantre, en un apéndice de la obra que no vio publicada en vida por diferencias económicas con el editor: los contratos de las sillas para los reyes, el del facistol y el acuerdo entre los Cabildos de Plasencia y Ciudad Rodrigo para que el Maestro simultaneara trabajos en ambas catedrales³⁰. La información de los otros dos documentos también está recogida en el texto de Benavides, donde se pueden encontrar más detalles que, por lo que conozco, siguen inéditos³¹. De otro lado, la atención excesiva hacia

*du*ra 12 (1910) 305-311; C. Serradilla Martín, *La sillería del coro del Monasterio de Yuste: estudio histórico, artístico e iconográfico*, Cáceres 1993.

²⁹ Cf. P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...*, 92-93. Incluso los reproduce la tesis doctoral alemana D. Heim, *Rodrigo Alemán...*, 412-414.

³⁰ Cf. J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia*, Plasencia 1999, 2ª ed., 335-338. En el ejemplar que tiene la *Biblioteca Capitular* de P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...* Francisco González Cuesta, Canónigo Archivero emérito, ha escrito a mano las referencias documentales corregidas: *Libro de Actas Capitulares n° 5 (1499-1513)*, 13v-14r (contrato del facistol; *ibíd.*, 14v (contrato de los sitiales de los Reyes Católicos; *ibíd.*, 13bis (acuerdo entre Plasencia y Ciudad Rodrigo). Recientemente he descubierto unas placas fotográficas de Benavides con dos de ellos: Archivo de la Catedral de Plasencia, *Fotografías de José Benavides Checa. Inventario*, Fotografías n° 46 (acuerdo Plasencia, Ciudad Rodrigo) y n° 54 (sillas de los Reyes).

³¹ Cf. J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos...*, 82 (Maestro entallador Bartolomé: *Libro de Actas Capitulares n° 6 (1502-1527)*, 4v) y 120 (sacar la sillería de donde estaba almacenada: *Libro de Actas Capitulares n° 12 (1556-1566)*, 433r). Para otras noticias cf. J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos...*, 62-68, 94, 109-111, 116, 120-121.

la *picaresca* esculpida en el coro queda reflejada en el número de páginas que los textos dedican a esos temas o en los títulos de algunos capítulos: frente al reducido espacio que estudia la inspiración religiosa de la iconografía representada, el tratamiento de otros es notablemente mayor, llegando a titular "Images of Spain's *Far West*"³².

Lo que me propongo, pues, en estas líneas es ofrecer una visión de la sillería coral de nuestra Catedral de Plasencia sobre su contenido específicamente religioso porque, más allá de otras consideraciones, permite recuperar su sentido primigenio. Para ello ordeno las diferentes imágenes, las secuencias de los programas iconográficos que aparecen en los distintos niveles de la sillería. Siguiendo la nomenclatura de otras descripciones³³, en las dos series de sitiales placentinos puede observarse una misma estructura: desde la base hasta los brazales hay 115 cm y entre ellos (entre los centros de los brazales trilobulados) hay 70 cm, con un hueco de 60 cm. para el asiento. También son iguales arriba y abajo los entreclavos (los paneles laterales que sostienen cada brazal, dividen los sitiales y están adornados por un maniquí o pomo) y los asientos abatibles, a unos 45 cm. del suelo, que soportan la misericordia o paciencia. Lo que diferencia las dos series de sitiales son los respaldares o respaldos, labrados en la inferior y de taracea en la superior, y, sobre todo, la altura y forma de los coronamientos superiores. En la sillería baja, sobre cada brazal hay un pilar tallado en puro estilo gótico; y entre cada dos pilares consecuentes: un relieve labrado (62 x 25 cm) con una inscripción identificativa de la escena, un tablero de figuras geométricas (60 x 15 cm) y otro relieve con ángeles (62 x 20 cm). Éste último está colocado en ángulo agudo respecto al respaldo, cerrando el dosel a unos 50 cm. del brazal. Sin embargo, en los sitiales altos, un tablero de 70 x 200 cm es el que eleva el dosel por encima de los tres metros desde su suelo. En la base de estos tableros van clavados los relieves de 50 x 20 cm (es evidente que

³² D. Kraus - H. Kraus, *The Gothic choirstalls...*, 153-177. Cf. E. C. Block, *Corpus of medieval misericord Iberia: Portugal - Spain XIII-XVI*, Turnhout 2004, 11-15; P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...*, 19-20 (temas religiosos), 21-34 (los otros asuntos); P. Mogollón Cano - Cortés - F. J. Pizarro Gómez, "El tema del salvaje en la sillería de coro de la Catedral de Plasencia", *Anales de historia del arte* 4 (1993-1994) 455-462.

³³ Cf. M. D. Teijeira Pablos, "Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las fuentes leonesas", *Estudios Humanísticos. Geografía, historia y arte* 22 (2001) 201-210; Id., "Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las fuentes documentales calceatenses", *Berceo* 142 (2002) 243-252. Todas las medidas que daré son aproximadas. Véase el croquis nº 1.

algunos han sido recortados para encajarlos porque los pilares son más anchos y el espacio entre ellos menor) y sus inscripciones. Por encima, pero en el mismo tablero, se han realizado las taraceas (53 x 87 cm) adornadas más arriba por relieves góticos calados. Y cada silla es rematada por un dosel o bóveda muy adornada al exterior con pináculos góticos, santos y ángeles, y al interior con una corva, un panel curvado decorado con tracerías góticas que muestran restos de pintura azul, quizás a semejanza del cielo.

La iconografía religiosa representada en la sillería del coro de la Catedral de Plasencia es muy rica y aún está por definir y describir en su totalidad porque en los textos publicados quedan fuera, v. gr., los santos de cada pilar en ambas sillerías y los del dosel de la alta, si bien es cierto que son de difícil identificación por su escasa dimensión o por sus atributos equívocos. Yo me ciño a los elementos que, al primer golpe de vista, aparecen más llamativos: los relieves labrados (colocados sobre la línea de los brazales) y los paneles de taracea. Sorprendentemente los relieves obedecen a dos series: en el lado de la epístola (según el altar mayor) están las escenas del Antiguo Testamento –en adelante AT– y en el lado del Evangelio, el Nuevo Testamento –NT–. Por su parte, los paneles de taracea siguen también un orden simétrico y jerárquico desde la silla episcopal. Por economía de espacio dejo fuera los relieves de ángeles de los sitiales bajos y los que adornan la base de los pináculos del remate del dosel en la sillería alta. En la sillería se conservan junto con unos 20 músicos en la baja y 7 en la alta, otros varios pasionarios y de otros grupos, fundamentalmente portan escudos heráldicos, si bien bastantes han perdido las manos, los brazos o lo que llevaban³⁴. También estas series nos han llegado alteradas o incompletas, pero podrían dar un poco de luz sobre la decoración que tenía cada una de las sillas altas o bajas.

LOS RELIEVES DE LAS SILLERÍAS ALTA Y BAJA

Por lo que he podido estudiar, la iconografía dentro de la Catedral placentina se muestra muy pulcra y los programas, tanto reli-

³⁴ P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...*, 21 refieren dos grupos que hay en los sitiales bajos, pero aunque sea simplemente por exclusión en ambas zonas de los sitiales hay por lo menos un tercer grupo de ángeles que ni son músicos ni son pasionarios.

giosos como profanos, están muy claros. Es cierto que pueden haber llegado a nosotros alterados o incompletos, máxime teniendo en cuenta que el nuestro es un templo inconcluso. Pero la lucidez de su proyecto es lo que nos permite determinar dónde se quiebra éste³⁵. Acudamos, pues, a la iconografía y a la iconología de la sillería del coro de la Catedral de Plasencia, una singular pieza artística, litúrgica y catequética.

Sigo la numeración ya adjudicada en otras publicaciones pero con algunas abreviaturas necesarias para aliviar el texto³⁶, si bien por sus características particulares los sitiales de la reina Isabel (SA nº 1), del Obispo (SA nº 21) y del rey Fernando (SA nº 41), quedan fuera. Igualmente se puede advertir que en algunas inscripciones, todas en letras mayúsculas, está la letra “d”, que la “Ç” no es clara sino que parece “C”, o lo mismo con “Ñ” y “N”, etc. Éstos y otros matices, en los que no voy a entrar, no alteran la comprensión del título escrito que ilustra la escena y, por consiguiente, no cambian el objetivo de estas líneas sino que pueden servir para otros trabajos artísticos, estilísticos, históricos... De otro lado, la relación general y la agrupación temática propuestas pueden no ser las únicas posibles, pero aquí están suficientemente acreditadas en cada caso. Cada escena irá acompañada del número del sitial alto o bajo, la inscripción que tiene y la cita bíblica a la que corresponde. Creo que no es necesario asentar cada personaje o escena en una bibliografía específica, aunque en ocasiones se anotarán las indicaciones oportu-

³⁵ Por ejemplo, la ausencia de Pedro y Pablo en el apostolado pétreo de la capilla mayor me permitió identificar el origen de las dos únicas imágenes que adornan la llamada Puerta del Enlosado, que fueron apeadas de la ventana central del ábside, tapiada tras la realización del retablo mayor (s. XVII): cf. J. M. Ramos Berrocoso, “Notas sobre la iconografía...”, 51. Igualmente he señalado que en la nave del Evangelio, una serie de Santos Padres termina “*incorrectamente*” con San Benito, el padre del monacato occidental: cf. *ibid.*, 59-60. Otro tanto ocurre con la iconografía mitológica sobre la música que adorna la caja de piedra del órgano pieza firmada en 1566 que, desgraciadamente, está oculta tras otra de madera; la presencia en ella de Dorceo, Anfión, Arión, Iopas y otros no es casual: cf. J. M. Ramos Berrocoso, “La caja de piedra del órgano grande de la Catedral de Plasencia: una joya oculta e inédita”, en: *Simposio “Antonio de Cabezón en el quinientosimo aniversario de su nacimiento (1510-2010). Burgos 23-25 de septiembre de 2010”*, Burgos 2011 [en prensa].

³⁶ Los sitiales altos (SA) y los sitiales bajos (Sb) según los números asignados por M. López Sánchez-Mora, *Las Catedrales de Plasencia*, Plasencia 1971, 53-71; C. Márquez Calle (ed.), *La Sillería del Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres 2005, 158-159; P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...*, 35-90. Para una mejor comprensión del discurso, véase el croquis nº 2.

funas³⁷. En la serie del NT algunas de las escenas representadas pertenecen a los textos apócrifos, como el ciclo de la infancia de María y su matrimonio con José³⁸, y también se irán anotando al pie; el influjo de estos episodios en la piedad popular es más que evidente y la *Legenda aurea* (su autor fue beatificado en 1816)³⁹ su puerta de entrada incluso en la Liturgia.

La serie del Antiguo Testamento

Creación y primeros padres

- [1] SA nº 2: "SACO DIOS A EVA DE ADAN" (Gen 2,21-22). Pero la escena es confusa, está deteriorada y además del personaje que puede representar a Dios, hay otros tres, uno de ellos boca abajo.
- [2] SA nº 3: "COMO EL FRVTO DT ARVOL VEDADO ADA I OVA" (Gen 3,6-7). La lógica sintáctica y gramatical de la frase pide que la primera palabra sea verbo en plural: COMIHERIOINI. La abreviatura "DT" está clara y quizás se pueda transcribir "DIEI TIALI".
- [3] SA nº 4: la inscripción no está perdida, sino que ha sido sustituida por una taracea con flores de 5 pétalos. Y aunque el relieve no se conserva, por la lógica de la secuencia, podría referirse a la expulsión del paraíso (Gen 3,23-24).
- [4] SA nº 5: "COMIENÇAINI A TRABAJAR ADAM I EVA", por del castigo divino (Gen 3,17-19).

³⁷ Para profundizar en los personajes y escenas descritos cf. A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana. I-II*, Salamanca 1992; P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona 1993; J. Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid 2008, 2ª ed.; J. Croiset, *Año Cristiano. I-XII*, Barcelona 1854; J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano. I-XII*, Madrid 2001, 2ª ed.; L. Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. I-V*, Barcelona 1999; S. de la Voragine, *La leyenda dorada. I-II*, Madrid 2008, 14ª ed.

³⁸ Cf. G. Aranda, "Los Apócrifos marianos en Occidente y especialmente en la Hispania Christiana", *Estudios marianos* 74 (2008) 81-101; E. Peretto - M. Marinone, "José, Santo, esposo de María", en: A. di Bernardino, *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1166-1169; L. Réau, *Iconografía...*, vol. II, 163-181; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 565-575, 955-956, 962-963.

³⁹ Cf. V. T. Gómez García, "Beato Santiago de Varazze (o Jacobo de Voragine) Obispo, de la Orden de Predicadores, autor de la *Legenda Aurea*", en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VII, 287-289.

- [5] SA nº 6: “ADAN I EVA LLORAN A SV HIIIO ABEL”, asesinado por Caín (Gen 4,1-16).

Patriarcas

- [6] SA nº 7: “ENBEODOSE NOE I BVRLARONISEI SVS HIJOS” (Gen 9,21-29).
- [7] SA nº 8: aunque la inscripción y el relieve están perdidos (sólo queda una casa a la izquierda), aquí podría colocarse, de nuevo siguiendo la secuencia, alguno de los episodios patriarcales como la torre de Babel (Gen 11,1-9).
- [8] Sb nº 1: “LA DESTRUICION DE SODOMA” (Gen 19,12-29).
- [9] Sb nº 2: “EL NASCIMIENTO DE ISAIAIC” (Gen 17,15-27; 21,1-8).
- [10] Sb nº 3: “ISIACREFICA ABRAHAN A ISAIAIC EL...I” (Gen 22,1-19). Al final del texto hay claramente una “E”, luego en la inscripción falta algo más.

Moisés (y Sansón)

- [11] SA nº 9: “HABLA DIOS A MOISEN EN LA ÇARÇA” (Ex 3,1-6).
- [12] SA nº 10: la inscripción y el relieve están perdidos.
- [13] SA nº 11: aunque la inscripción y el relieve también están perdidos, en SA nº 10 y 11 podría estar algún episodio del Éxodo: las plagas (Ex 7,8-11,10), el paso del Mar Rojo (Ex 14), el maná (Ex 16,14-21), las aguas de Masá y Meribá (Ex 17,1-7), la alianza del Sinaí y el decálogo (Ex 19-20), el becerro de oro (Ex 32)...
- [14] Sb nº 4: “LLEVA SAINISOINI LAS PUERTAS DE LA CIVDAIDI”, concretamente de Gaza (Jue 16,1-3). Llama la atención este episodio aislado de un juez y la ausencia de otros notables como Gedeón (Jue 6-8), Abimélec (Jue 9), Jefé (Jue 11)...

David

- [15] SA nº 12: “MATA DIAVIID AL FILISTEO” (1Sam 17, 49-50). En casi toda la serie de episodios sobre David, su nombre es sustituido por la abreviatura “dd”.

- [16] Sb nº 5: “LLEVA DAVID LA CABEÇA DEL FILISTEO” (1Sam 17,54). Pero la escena no está clara y si había cabeza de Goliat, ésta se ha perdido.
- [17] SA nº 13: “ABIMALEC SACERDOTE DA LOS PANES DE LA PROPOSICIOIN| A DIAVIID” (1Sam 21,2-10). Sin embargo, según el texto bíblico no se trata de Abimélec sino de Ajimélec, sacerdote del Santuario de Siló⁴⁰, aunque de los sinópticos, al evocar la escena, sólo Mc nombra al Sumo Sacerdote Abiatar (Mt 12,3-4; Mc 2,25-26; Lc 6,3-4).
- [18] SA nº 14: “DIAVIID QVIANIDO LE TRAEIN| EL AGVA DE LA CISTERNA DE BELEM” (2Sam 23,15-17.20), pero el relieve se ha perdido.
- [19] Sb nº 7: “PELEAIN| LOS DE DIAVIID COIN| LOS DE ISBOSECH EN GABAON” (2Sam 21,1-14). El episodio señalado es complejo, refiere la matanza de algunos descendientes de Saúl, e Isbóset (la lectura del nombre en los LXX) también puede ser el que aparece en otros textos como Esbaal (1Cro 8,33; 9,39) o Isbaal (1Sam 14,49; 2Sam 2,8)⁴¹.
- [20] Sb nº 8: “MATA A HRIAS HIIIO DE IOIADA SACERDOTE” (2Sam 23,20-23). El episodio, de nuevo complejo, cuadra con Benaías, hijo de Yehoyadá (2Sam 8,18), guerrero de David (2Sam 20,23; 23,20-23) que colabora en la unción de Salomón como sucesor de David (1Re 1,5-40) y mata a Adonías, Joab y Semen, rivales de Salomón (1Re 2,10-25.28-35.36-46)⁴². Además según 1Cro 11,22 Benaías es el protagonista de las escenas de los dos sitios anteriores (la cisterna de Belén y la pelea de Gabaón). Con todo, el cuadro del relieve es poco claro porque no se trata de una muerte, sino que parece un juicio.

⁴⁰ Cf. A. Boudart, “Abimélec”, en: P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia...*, 5-6; J. Auneau, “Ajimélec”, *ibíd.*, 34; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. XII, 443-466; A. M. di Nino, “David”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 558-560; L. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, vol. I, 300-335.

⁴¹ Cf. J. Auneau, “Esbaal”, “Isbaal”, “Isbóset”, “Isví”, en: P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia...*, 522, 781, 781-782, 792, respectivamente.

⁴² Cf. J. Auneau, “Benaías”, en: P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia...*, 225-226; J. Auneau - J. Longton, “Yehoyadá”, *ibíd.*, 1620.

Otros personajes

- [21] Sb n° 6: “MATAN A NABOT POR TOMALLE LA VIÑA PARA EL REI”, que era Ajab (1Re 21,1-29).
- [22] SA n° 15: “NAAMAN SIRIIO QUIE SE LAVA EN EL RIO IORDAN” (2Re 5,1-19).
- [23] Sb n° 12: “IOB QUIE LE TIENTA EL ENEMIGO I SU MUGER” (Job 2,1-10).
- [24] Sb n° 11: ha perdido la inscripción, pero es la historia de Jonás y la ballena, concretamente la escena en que el profeta es arrojado al mar y engullido por el cetáceo (Jon 1,15; 2,1).
- [25] SA n° 16: “EL DESPOSORIO DE TOBIAS CON SARA” (Tb 8,1-9). El relieve ha desaparecido.
- [26] Sb n° 9: “IUDIC CORTA LA CABEÇA A OLOFERNES” (Judit 13,1-8).
- [27] Sb n° 10: la inscripción se ha perdido y lo que queda del relieve es una escena bélica.
- [28] SA n° 17: se han perdido tanto la inscripción como el relieve.
- [29] Sb n° 13: “COMO DEISICIENDE NIUESTIRA SEÑORA DE LA VERGA DE IESE DE REIE[IS]” (Is 11,1-5). Aunque la escena representada está muy poco clara, por la inscripción tiene que ser el último relieve porque la encarnación del Hijo de Dios en María es la puerta de entrada al NT⁴³.

La serie del Nuevo Testamento

María y José

- [1] SA n° 18: “IE[ICHA EL SACERDOTE ISACAR A IOACHIM DEL TENP[LO]”. Los detalles de este episodio apócrifo varían según las fuentes. Así, por ejemplo, no aparece el nombre

⁴³ Cf. C. Augrain - J. Auneau, “Jesé”, en: P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia...*, 822; L. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, vol. II, 135-140; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 565-566.

del Sacerdote o también, además de Isacar o Isachar, se le llama Rubén⁴⁴.

- [2] Sb n° 14: “EL NASIMIENTO DE NIUESTIRA SEÑORA”⁴⁵.
- [3] SA n° 19: “LA PRESENTACION DE NIUESTIRA SEÑORA IEIN EL TEMPLO”⁴⁶.
- [4] SA n° 20: “FLORESCE LA VARA DE IOSEPE ENTRE LAS DE LOS TRIBI...”⁴⁷. El final de la inscripción está cortado e incompleto pero se refiere a los representantes de las doce tribus de Israel entre los que debía salir el esposo de María.
- [5] Sb n° 15: “EL DESPOSORIO DE NIUESTIRA SEÑORA I IOSEP”⁴⁸.
- [6] Sb n° 16: “E LA ANUNCIACION DE NIUESTIRA SEÑORA” (Lc 1,26-38).
- [7] Sb n° 17: “LA VISITACION DE NIUESTIRA SEÑORA [A] SANTA ISABEL” (Lc 1,39-56).

⁴⁴ Cf. *Evangelio de Pseudo Mateo*, II,1 [Rubén]: A. de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1999, 10ª ed., 179-180; *Libro sobre la Natividad de María*, II,1 [Isacar]: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 240; *Protoevangelio de Santiago*, I,2 [Rubén]: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 131; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 568 [anónimo].

⁴⁵ Cf. *Evangelio de Pseudo Mateo*, IV: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 185; *Libro sobre la Natividad de María*, V,2: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 244-245; *Protoevangelio de Santiago*, V,2: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 138-139; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 569.

⁴⁶ Cf. *Evangelio de Pseudo Mateo*, IV: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 186; *Historia de José el Carpintero*, III: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 337; *Libro sobre la Natividad de María*, VI,1-3: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 245-246; *Protoevangelio de Santiago*, VI-VII: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 139-141; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 569. Ésta es una fiesta que pertenece al calendario litúrgico actual, concretamente al 21 de noviembre: cf. *Martirologio Romano*, Madrid 2007, 680.

⁴⁷ Cf. *Evangelio de Pseudo Mateo*, VIII,1-4: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 190-194; *Historia de José el Carpintero*, IV: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 337-338; *Libro sobre la Natividad de María*, VII-VIII,1: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 246-248; *Protoevangelio de Santiago*, VIII-IX: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 144-147; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 569-570.

⁴⁸ Cf. *Libro sobre la Natividad de María*, VIII,2: A. de Santos Otero, *Apócrifos...*, 248-249; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 570.

Nacimiento e infancia de Jesús

- [8] Sb n° 18: ha perdido la inscripción, pero el relieve es el nacimiento de Cristo (Lc 2,1-20).
- [9] Sb n° 19: "LA CIRCUNCISIÓN Y EL OFRECIMIENTO DE XPO [Cristo] EN EL TEMPLO" (Lc 2,21-39).
- [10] Sb n° 20: "EL OFRECIMIENTO DE LOS REYES" (Mt 2,10-12).
- [11] Sb n° 21: "VA NIUESTRA SEÑORA FUIENDO A EGIPTO" (Mt 2,13-15).
- [12] Sb n° 22: "MATAN [A] LOS INOCENTES" (Mt 2,16-18).
- [13] Sb n° 23: "HALLAN A X [Cristo] EN EL TEMPLO DESPUES TANDO CON LOS DOCTORES" (Lc 2,42-52).

Vida pública de Jesús

- [14] Sb n° 24: "EL BAUTISMO DE X [Cristo] Y DE SAN IVAN" (Mt 3,13-17; Mc 1,9-11; Lc 3,21-22; Jn 1,32-34).
- [15] Sb n° 25: "ECHA X [Cristo] LOS CANBIADORES DEL TEMPLO" (Mt 21,12-13; Mc 11,15-17; Lc 19,45-46; Jn 2,13-22).
- [16] Sb n° 26: "LAS DIES VIRGINES CINCO PRUDENTAS Y CINCO LOCAS" (Mt 25,1-13).
- [17] SA n° 22: "ENTRA XPO [Cristo] EN IHERUSALEM" (Mt 21,1-11; Mc 11,1-11; Lc 19,28-38; Jn 12,12-16).

Pasión de Cristo

- [18] SA n° 23: "LA CENA DE XPO [Cristo] CON SVS DISCIPULOS" (Mt 26,26-28; Mc 14,22-25; Lc 22,19-20; 1Cor 11,23-25).
- [19] SA n° 24: "LAVA NIUESTRO SEÑOR LOS PIES A SVS DISCIPULOS" (Jn 13,1-15).
- [20] SA n° 25: "QUANDO XPO [Cristo] ADORAVA EN [EL] HIBERTO" (Mt 26,36-45; Mc 14,33-41; Lc 22,34-46). La primera palabra de la inscripción, está deteriorada.
- [21] SA n° 26: "QUANDO PRENDIERON A XPO [Cristo]" (Mt 26,47-56; Mc 14,43-52; Lc 22,47-51; Jn 18,1-11).
- [22] SA n° 27: "QUANDO PILATOS LAVO SVS MANOS" (Mt 27,24).
- [23] SA n° 28: aunque ha perdido la inscripción y el relieve, siguiendo la secuencia ¿podría ser la flagelación? (Jn 19,1)

- [24] SA n° 29: “QVANDO XPO [Cristo] FVE CORONADO” (Mt 27,29; Mc 15,17; Jn 19,2,5), aunque el relieve ha desaparecido.
- [25] SA n° 30: “LLEVAN A XPO [Cristo] A LA CRUS” (Mt 27,31-32; Mc 15-20-23; Lc 23,26-31; Jn 19,17).
- [26] SA n° 31: “ESTA X [Cristo] PVESTO EN LA CRUX” (Mt 27,35-38; Mc 15,24-28; Lc 23,33-34; Jn 19,17-24); el relieve está prácticamente perdido, pero queda medio cuerpo del Crucificado. A partir de aquí, en algunas inscripciones el nombre de Cristo es sustituido por un símbolo basado en la “X” y similar al crismón.
- [27] SA n° 32: “DIESCIIHENIDEN A XIPIO [Cristo] EN LA CRUS” (Mt 27,57-59; Mc 15,42-46; Lc 23,50-53; Jn 19,38); sólo queda parte de la escena central del relieve.
- [28] SA n° 33: “LA QVIINITA ANGUSTIA”, Jesús en brazos de su Madre, la conocida escena del Vía Crucis⁴⁹.
- [29] SA n° 34: “QVANDO XPO [Cristo] EN [EIL MOINUIMIENTO]” (Mt 27,60; Mc 15,46-47; Lc 23,53-55; Jn 19,39-42).

Resurrección de Cristo

- [30] SA n° 35: “LA RESVRIRIECICION DE XPO [Cristo]” (Mt 28,1-8; Mc 16,1-8; Lc 24,1-11; Jn 20,1-10).
- [31] SA n° 36: “VAINI LAS MAIRIAIS AL MONVMEINITO I HALLAN EL ANGEL” (Mt 28,1-8; Mc 16,1-8; Lc 24,1-10; Jn 20,1). La sílaba “NV” de “MONVMENTO” no está clara.
- [32] SA n° 37: “APARESCXE [Cristo] A LA MADALENA EN EL HVERTO” (Mt 28,9-10; Mc 16,9-11; Jn 20,11-18).
- [33] SA n° 38: “APARESCXE [Cristo] A SVS APOSTOLES I SANTO TOME METE LA MANO EN EL COSITADOI” (Jn 20,27).
- [34] SA n° 39: “SUBE PXO [Cristo] AL CIELO” (Mc 16,19; Lc 24,50-51; Hch 1,9-12). Evidentemente “PXO” es un error; debería ser “XPO”, la abreviatura de Cristo.
- [35] SA n° 40: “DESCIENDE EL ESPIRITV SANTO SOBRE LOS APOSTOLIEIS” (Hch 2,1-4).

⁴⁹ Cf. F. Henares Díaz, “El Vía Crucis como itinerario hacia Dios en la dramaturgia de los franciscanos”, *Carthaginensia* 23 (2007) 99-122.

Si nos fijamos⁵⁰ en las 29 escenas del AT, los saltos entre las sillas altas y las bajas son continuos: SA n° 2, 3, 4, 5, 6 [*Creación y primeros padres*]; SA n° 7, 8 y Sb n° 1, 2, 3 [*Patriarcas*]; SA n° 9, 10, 11 y Sb n° 4 [*Moisés y Sansón*]; SA n° 12, Sb n° 5, SA n° 13, 14, Sb n° 7, 8 [*David*]; Sb n° 6, SA n° 15, Sb n° 12, 11, SA n° 16, Sb n° 9, 10, SA n° 17, Sb n° 13 [*Otros personajes*]. Sin embargo, los 35 relieves del NT, pasados los saltos de las primeras escenas, mantienen una línea continua que seguramente es la disposición original: SA n° 18, Sb n° 14, SA n° 19, 20, Sb n° 15, 16, 17 [*María y José*]; Sb n° 18, 19, 20, 21, 22, 23 [*Nacimiento e infancia de Jesús*]; Sb n° 24, 25, 26, SA n° 22 [*Vida pública de Jesús*]; SA n° 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 [*Pasión de Cristo*]; SA n° 35, 36, 37, 38, 39, 40 [*Resurrección de Cristo*].

Una mirada más detenida a las series nos da otras importantes noticias. En el caso del AT, las escenas, todas en el lado de la Epístola, empiezan en una esquina (SA n° 2-8) que coincide simétricamente en el lado del Evangelio con el lugar de la culminación de la neotestamentaria (SA n° 34-40). Es más, esta última, fuera de las alteraciones primeras, permite definir que la suya empieza por el centro de la sillería baja hasta su final (Sb n° 15-26) y continúa de igual manera en los sitiales altos (SA n° 22-40). Es decir, la lógica por la que habría que colocar los relieves es ésta: las 32 escenas del AT ordenadas del SA n° 2 al n° 20 y del Sb n° 1 al 13; y las otras 32 del NT desde el Sb n° 14 al 26 y del SA n° 22 al 40. Es cierto que faltan escenas para el primer grupo (sólo hay 29) y sobran (son 35) para el segundo; pero también es evidente que los ángulos de ambas sillerías demuestran que faltan piezas, tanto arriba como abajo y que hay dudas muy razonables sobre la coincidencia entre las inscripciones y las escenas representadas. Téngase en cuenta, además, que algunos episodios apócrifos de María y José podrían considerarse excluidos del NT y, por ende, colocarse entre los del AT⁵¹.

⁵⁰ Véanse los croquis n° 3 y 4.

⁵¹ Me sorprende que el excelente artículo de J. I. Vázquez Lacunza, "Los personajes del Antiguo Testamento en los tableros de la sillería alta del coro de la Catedral de Toledo", *Toletana. Cuestiones de Teología e Historia* 14 (2006) 295-359 no considere la lógica de las series iconográficas que tan reveladora se muestra en nuestro caso. Sin embargo, he de reconocer que lo dicho no da luz sobre las manos de los seis o siete artistas diferentes que señalan P. Mogollón Cano-Cortés - F. J. Pizarro Gómez, *La Sillería del Coro...*, 14-18.

EL SANTORAL: PANELES DE TARACEA DE LA SILLERÍA ALTA

La enumeración y clasificación de los santos representados es diferente a las cronografías anteriores: si antes la sucesión diacrónica estaba clara, ahora manda la simetría de ambas partes del coro⁵². Si trazamos una línea imaginaria desde el sitial del Obispo (SA n° 21: “S PEDRO”, como Papa, con la tiara y sentado en la sede) hacia el altar mayor, la disposición de los santos agrupados convenientemente debería ser simétrica y, realmente, casi lo es. La gran mayoría de ellos llevan su nombre insertado en la taracea aunque en no pocas ocasiones el texto parece un trabajo posteriormente añadido al panel; y es fácil conocerlos por sus atributos, aunque si hay alguna duda o discusión se anotará incluso bibliográficamente siguiendo los criterios señalados antes. Recogidos, pues, según la jerarquía de su identidad, podemos establecer estos grupos:

Apóstoles

Habría que decir con mayor exactitud que se trata de un *Apos-
tolado ampliado* porque para igualar las series que nacen del sitial episcopal, en el lado de la Epístola se recurre a santos que *propia-
mente* no son apóstoles. En el lado del Evangelio –según el altar–
aparecen Pablo (SA n° 22: “S PABLO”, escrito en lápiz, identificado
por la espada)⁵³; Juan (SA n° 23: aunque no hay inscripción, es el
Evangelista con el cáliz envenenado)⁵⁴; Felipe (SA n° 24: “S FELIPE”);
Bartolomé (SA n° 25: aunque carece de inscripción, está identificado
por el cuchillo en la mano y un diablillo a sus pies tirándole del

⁵² Véanse los croquis n° 5 y 6.

⁵³ Cf. J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 348-354; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. I, 341-345 y vol. VI, 486-497, 506-514; J.-R. Flecha Andrés, “Santos Pedro y Pablo”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VI, 525-539; V. Loi y otros, “Pablo, Apóstol”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1627-1634; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 357-371.

⁵⁴ Cf. J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 232-236; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. XII, 408-415; F. Fernández Ramos, “San Juan Evangelista”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. XII, 427-442; T. E. Pollard, “Juan Evangelista”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1193-1196; L. Réau, *Iconografía...*, vol. IV, 186-199; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 65-70.

cíngulo)⁵⁵; Santiago el menor (SA n° 26: “STIAGO MENOR”); Tadeo (SA n° 27: “S Judas tadeo” en una letra minúscula diferente, con el atributo de la sierra); y Matías (SA n° 28: “S MATIAS”). Pasando al lado de la Epístola, y siguiendo el mismo orden simétrico, esto es, desde el sitial del Obispo hacia fuera, nos encontramos: Juan Bautista (SA n° 20: sin nombre pero con los atributos habituales y una banda escrita “ECCE AGNVS DEI”: Jn 1,36)⁵⁶; Santiago el Mayor (SA n° 19: aunque no hay inscripción, está vestido de peregrino)⁵⁷; Andrés (SA n° 18: “S ANDRES” escrito en lápiz y con su cruz en aspa)⁵⁸; Tomás (SA n° 17: “S^{TO} TOME”; la abreviatura “TO” está escrita en lápiz); Mateo (SA n° 16: “MATEIOI”, con la “O” escrita en lápiz); Simón (SA n° 15: “SIMON”); Bernabé (SA n° 14: “S BERNABE”). Como se adelantó, ni Juan Bautista ni Bernabé son *apóstoles* pero equilibran la simetría; y, además, los atributos iconográficos de las imágenes no siempre coinciden con las esculturas de piedra de la capilla mayor⁵⁹.

⁵⁵ Cf. B. Bennassar, “San Bartolomé Apóstol”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VIII, 561-568; J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 40-42; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. VIII, 399-404; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 180-184; R. Trevijano, “Bartolomé Apóstol”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 294-295; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 523-531.

⁵⁶ Cf. J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 236-241; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. VI, 404-409 y vol. VIII, 495-499; J.-R. Flecha Andrés, “Natividad de San Juan Bautista”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VI, 442-453; J.-B. Lobato Fernández, “Martirio de San Juan Bautista”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VIII, 703-710; L. Réau, *Iconografía...*, vol. I, 488-521; G. Santagata, “Juan Bautista (iconografía)”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. II, 1175-1176; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 335-342; vol. II, 547-555.

⁵⁷ Cf. J. Barrio Barrio, “Santiago el Mayor. Apóstol, patrón de España”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VII, pp. 526-554; J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 406-419; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. VII, 484-489; E. Peretto, “Santiago el Mayor”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. II, 1943; J. Radermakers, “Santiago”, en: P. M. Bogaert y otros (dirs.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia...*, 1396; L. Réau, *Iconografía...*, vol. V, 169-183; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 396-405.

⁵⁸ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 27-29; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. XI, 513-517; J.-R. Flecha Andrés, “San Andrés. Apóstol”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. XI, 507-518; E. Peretto, “Andrés”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 119; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 86-95; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 29-37.

⁵⁹ Cf. J. M. Ramos Berrocoso, “Notas sobre la iconografía...”, 47-51.

Evangelistas

La secuencia anterior se completa en los extremos con los otros dos evangelistas: en el lado del Evangelio, Marcos (SA nº 29: “S Marcos” en caracteres góticos minúsculos) y en el de la Epístola Lucas (SA nº 13: “S LVCAS”, con una banda “MISSVS EST ANGELVS”: Lc 1,26). Nótese en este sentido que su ubicación Mt-Lc en el lado de la Epístola y Jn-Mc en el del Evangelio, se corresponde con la señalada para las esculturas de piedra en el presbiterio⁶⁰.

Mártires

También esta corta secuencia está bastante nítida aunque la identidad de uno de los santos no esté clara. En el lado del Evangelio están Lorenzo (SA nº 30: sin inscripción pero con la dalmática y la parrilla)⁶¹ y Sebastián (SA nº 31: sin inscripción, pero atado al árbol y asaeteado)⁶²; y en el de la Epístola, Esteban (SA nº 12: no tiene inscripción, pero si la dalmática, la pedrada en la cabeza y panes en el regazo de sus vestiduras)⁶³ y un Papa innominado (SA nº 11)⁶⁴. A partir de aquí, las series están más confusas y pierden la simetría.

⁶⁰ Cf. *ibíd.*, 51-53.

⁶¹ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 284-288; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. VIII, 158-165; J. L. Repetto Betes, “San Lorenzo. Diácono y mártir”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VIII, 246-251; L. Réau, *Iconografía...*, vol. IV, 255-261; V. Saxer - M. Marionone, “Lorenzo mártir”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. II, 1310-1311; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 461-473.

⁶² J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 420-424; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. I, 270-274; J. A. Martínez, “San Sebastián. Soldado mártir”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. I, 438-439; L. Réau, *Iconografía...*, vol. V, 193-203; V. Saxer, “Sebastián”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. II, 1965; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 111-116.

⁶³ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 121-125; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. VIII, 56-62 y vol. XII, 396-401; J.-R. Flecha Andrés, “San Esteban”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. XII, 416-426; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 459-472; V. Saxer, “Esteban protomártir”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 776-777; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. I, 436-440.

⁶⁴ Que podría ser Clemente o Sixto II según aparecen en el pilar de la nave del lado del Evangelio: cf. J. M. Ramos Berrocoso, “Notas sobre la iconografía...”, 58-59.

Padres de la Iglesia occidental

Están representados en diferente ubicación respecto de las esculturas de piedra de las capillas laterales del coro y de la predela del altar mayor⁶⁵; y entre ellos no guardan simetría porque “*sobra*” el SA n° 32 en el lado del Evangelio. Sea como fuere, en el lado de la Epístola tenemos a Jerónimo (SA n° 10: “S Gerónimo” en lápiz, con sus atributos habituales del león y del capelo cardenalicio)⁶⁶ y Agustín de Hipona (SA n° 9: “S AGVSTINO”); y en el del Evangelio a Gregorio Magno (SA n° 33: “S GREGORIO”) y Ambrosio de Milán (SA n° 34: “S ANBROSIO”).

Hispanos

Bajo este epígrafe aparecen, pero de manera no simétrica, Ildefonso de Toledo (SA n° 8: “S ALFONSO”)⁶⁷ en el lado de la Epístola; e Isidoro de Sevilla (SA n° 36: “S ESIDRO”)⁶⁸ y Fausto de Córdoba (SA n° 37: “S FVSTES”, con un plato o bandeja con los atributos del martirio que sufrió junto a Enero y Marcial)⁶⁹ en el del Evangelio. Es cierto que los dos primeros carecen de atributos específicos, pero pueden identificarse así a pesar de las inscripciones equívocas. El primero no

⁶⁵ Cf. *ibíd.*, 64-65.

⁶⁶ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 218-224; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. IX, 565-573; J. Gribomont, “Jerónimo”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1143-1147; P. Langa, “San Jerónimo. Presbítero y doctor de la Iglesia”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. IX, 601-611; L. Réau, *Iconografía...*, vol. IV, 142-152; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 630-635.

⁶⁷ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 200-204; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. I, 313-320; J. Fontaine, “Ildefonso de Toledo”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. I, 1080-1081; P. Langa, “San Ildefonso de Toledo. Obispo”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. I, 476-485.

⁶⁸ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 212-213; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. IV, 52-60; J. Fontaine, “Isidoro de Sevilla”, en: A. di Bernardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. I, 1116-1119; P. Langa, “San Isidoro de Sevilla. Obispo”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. IV, 327-337.

⁶⁹ Cf. J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. X, 256-259; M. Nieto Cumplido, “El Santoral Hispano-Mozárabe en la diócesis de Córdoba”, *Memoria Ecclesiae* 33 (2009) 467-536, pp. 470-471. En Mérida, capital de la provincia Lusitana, hubo una iglesia dedicada a él cuya ubicación aún no ha sido identificada: I. Velázquez (ed.), *Vida de los Santos Padres de Mérida*, Madrid 2008, IV, VII, 5: 77 con nota 31 (p. 85).

puede ser San Alfonso María de Ligorio (*1696-†1787)⁷⁰ por las fechas; ni el segundo San Isidro Labrador⁷¹ porque éste no es obispo.

Pastores o confesores no pontífices

De manera simétrica, es decir, exactamente enfrentados aparecen Nicolás de Bari (SA nº 7: "S NICOLAS"), lado de la Epístola; y otro del lado del Evangelio (SA nº 35: "S MAI...I"), sólo con mitra y báculo que pudiera ser el obispo San Martín de Dumio o de Braga⁷² y no San Martín de Tours⁷³ por la ausencia de la típica capa de éste al repartirla con el pobre.

Religiosos

En el lado de la Epístola y juntos, Domingo de Guzmán (SA nº 6: "S DOMINGO") y Francisco de Asís (SA nº 5: aunque carece de inscripción, con la cruz y sus llagas)⁷⁴; y separados en el lado del Evangelio los dominicos Vicente Ferrer (SA nº 32: "S VICENTE") y Tomás de Aquino (SA nº 38: "S THOMAS DAQVINO").

⁷⁰ Cf. M. Gómez Ríos - J. W. Tobin, "San Alfonso M^a de Ligorio. Obispo, doctor de la Iglesia, fundador de la Congregación del Santísimo Redentor, patrón de confesores y moralistas", en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. VIII, 25-36; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 61.

⁷¹ Cf. R. del Olmo Veros, "San Isidro Labrador. Esposo y padre de familia, patrón de Madrid y de los agricultores", en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. V, 256-260; L. Réau, *Iconografía...*, vol. IV, 130-132.

⁷² Cf. J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. III, 331-334; M. Díaz y Díaz, "Martín de Braga", en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1373-1374; A. Ferreiro, "Martinian veneration in Gaul and Iberia: Martin of Tours and Martin of Braga", *Studia Monastica* 51 (2009) 7-32; D. Ruiz Bueno, "San Martín Dumiense", en: L. de Echeverría y otros (dirs.), *Año Cristiano. I. Enero-Marzo*, Madrid 1959, 623-633.

⁷³ Cf. J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 317-321; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. I, 313-320; J. Fontaine, "Martín de Tours", en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patrístico...*, vol. II, 1374-1375; M. Gelabert, "San Martín de Tours Obispo", en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. XI, 201-211; L. Réau, *Iconografía...*, vol. IV, 348-367; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 718-728.

⁷⁴ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 150-161; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. X, 57-70; J. Herranz, "San Francisco de Asís. Diácono, fundador de las Órdenes Franciscanas", en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. X, 85-117; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 544-563; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 639-652.

Santas

En el lado de la Epístola y juntas, Ana (SA nº 4: “S ANA”, con la Virgen María niña) y María Magdalena (SA nº 3: “S MARIA MADALENA”, con un frasco con los aceites para ungir al Cristo en el sepulcro, Mc 16,8; Lc 24,1); y frente a esta última, en el lado del Evangelio, Catalina de Alejandría (SA nº 39: aunque carece de inscripción, tiene la rueda, la espada y está pisando al emperador)⁷⁵.

Ángeles

De manera simétrica, exactamente enfrentados, Gabriel (SA nº 2: sin nombre pero con la banda “AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECVM”: Lc 1,28)⁷⁶ en el lado de la Epístola y Miguel (SA nº 40: sin inscripción pero sí con la balanza pesando las almas y ensartando con su lanza al diablo que agarra uno de los plátanos)⁷⁷ en el del Evangelio.

Si ponemos su orden en los santos representados en las taraceas, también obtenemos cierta información. Según la simetría trazada por San Pedro (SA nº 21), aparecen las siguientes parejas del *apostolado ampliado*: Juan Bautista y Pablo (SA nº 20 y 22); Santiago el Mayor y Juan (19 y 23); Andrés y Felipe (18 y 24); Tomás y Bartolomé (17 y 25); Mateo y Santiago el menor (16 y 26); Simón y Tadeo (15 y 27); Bernabé y Matías (14 y 28); Lucas y Marcos (13 y 29). La nómina estricta de los apóstoles no sigue el orden de ninguno de los textos

⁷⁵ J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 73-76; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. XI, 421-425; J. A. Martínez Puche, “Santa Catalina de Alejandría. Virgen y mártir”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. XI, 434-437; L. Réau, *Iconografía...*, vol. III, 273-283; V. Saxer, “Catalina de Alejandría”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 384; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 765-774.

⁷⁶ C. Carletti, “Miguel Arcángel (iconografía)”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. II, 1439; J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 176-178; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. III, 289-292; A. Olivera Miguel, “Santos Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. IX, 590-598, p. 593-595; L. Réau, *Iconografía...*, vol. I, 76-77.

⁷⁷ C. Carletti, “Gabriel Arcángel (iconografía)”, en: A. di Berardino (dir.), *Diccionario Patristico...*, vol. I, 905; J. Carmona Muela, *Iconografía...*, 328-338; J. Croiset, *Año Cristiano...*, vol. V, 140-144 y IX, 553-560; A. Olivera Miguel, “Santos Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael”, en: J. A. Martínez Puche (dir.), *Nuevo Año Cristiano...*, vol. IX, 590-598, p. 591-593; L. Réau, *Iconografía...*, vol. I, 67-76; S. de la Voragine, *La leyenda dorada...*, vol. II, 620-630.

evangélicos en que Jesús elige a los doce (Mt 10,1-4; Mc 3,13-19; Lc 6,12-16), pero entre todos forman un grupo uniforme. La simetría continúa con los *mártires* Esteban y Lorenzo (12 y 30); Papa anónimo y Sebastián (11 y 31); los obispos Nicolás de Bari y Martín de Dumio o de Braga (7 y 35); las *santas* María Magdalena y Catalina de Alejandría (3 y 39); y los *ángeles* Gabriel y Miguel (2 y 40). Además los *Padres de la Iglesia Occidental* Jerónimo y Gregorio Magno (10 y 33), Agustín y Ambrosio (9 y 34) forman un grupo uniforme y enfrentados a dos, aunque no guardan simetría entre ellos porque “*sobra*” el SA n° 32 en el lado del Evangelio. No está claro cómo podían situarse los *religiosos* pero, dada su actual ubicación, es probable que estuvieran dos a dos, es decir, Domingo y Francisco de Asís (6 y 5) frente a Vicente y Tomás de Aquino (32 y 38). Con todo, la serie está “desequilibrada” porque hay tres dominicos frente a un solo franciscano. Y respecto a los que restan, a saber, los *hispanos* Ildefonso de Toledo, Isidoro de Sevilla y Fausto de Córdoba (8, 36 y 37), y Santa Ana (4: ¿pudo formar pareja con Joaquín?), nos faltan piezas para comprender su ubicación porque así, tal como están no cuadran.

LA RELIGIÓN AL SERVICIO DEL ARTE

Venimos diciendo que el objetivo de la representación artística en los templos es primordialmente catequética, litúrgica: el arte al servicio de la religión. Pero no es menos cierto que la religión sirve al arte poniendo orden en los programas iconográficos. En nuestro caso, esa explanación ha demostrado que la sillería del coro de la Catedral de Plasencia, tal y como la tenemos en la actualidad, está mal colocada. Las piezas están mal dispuestas porque el programa de la iconografía religiosa es confuso, no está totalmente claro. Basta hacer un dibujo esquemático de los datos anteriores sobre los relieves y las taraceas descritos para comprobar que transmiten tanto una nitidez meridiana, como una oscuridad no menos relevante. Y desde aquí, podemos formular otras dos preguntas: ¿por qué está mal colocada? ¿estuvo dispuesta en otro lugar? Acudamos, pues, a las fuentes capitulares, relacionando sus datos con los que hemos visto.

Sólo un estudio completo de las Actas Capitulares y otros documentos del Archivo de la Catedral permitiría reconstruir todas las vicisitudes de la sillería coral placentina, pero alguna

luz podemos aportar⁷⁸. Nos fijamos brevemente en un arco temporal de unos 20 años, entre las Maestrías de Diego de Siloé y Rodrigo Gil, porque son fechas cruciales para comprender dónde estaba situada la sillería coral (al menos hasta 1543/1544) y dónde se colocó (después de 1565/1566). El primero es requerido en varias ocasiones para que visite el edificio⁷⁹ y bajo su dirección el Cabildo plantea una solución para que los obreros que “no son de corona ni tienen Bula” no cayeran en “entredicho ordinario” por “entrar e salir y estar en la dicha Iglesia”⁸⁰. Eso significa que hasta 1543/1544 la obra se había desarrollado por el exterior del templo románico, abrazándole; y probablemente la cabecera de éste no fue derruida hasta después de 1554, con la obra ya dirigida por Rodrigo Gil⁸¹, porque en ese año se convida a los obreros que han “acabado de cerrar el crucero de esta santa iglesia” con una “comida o almuerzo [...] según se les suele e acostumbra a dar cuando se cierra alguna capilla”⁸². La

⁷⁸ Siento discrepar de A. Castro Santamaría, “Algunas aportaciones sobre la Catedral de Plasencia (siglo XVII)”, *Norba. Revista de arte* 14-15 (1994-1995) 287-296, porque, aunque no existan cuentas de fábrica o informes de los maestros, hay miles de páginas capitulares inéditas. Ciertamente yo también desconozco todo su contenido, pero algunos datos me he ido encontrando como referiré a continuación.

⁷⁹ Cf. *Libro de Actas Capitulares n.º 9 (1542-1545)*, 58v [13/10/1542], 88v [13/1/1543]. A la vez trabaja en Granada: cf. V. Méndez Hernán, “La intervención de Diego de Siloé en la catedral de Plasencia: la portada del Enlosado y su relación con el muro de la girola de la catedral de Granada”, *Alcántara* 40 (1997) 37-53.

⁸⁰ *Libro de Actas Capitulares n.º 9 (1542-1545)*, 151r [12/10/1543]. Posteriormente la entrada “por la puerta de la obra nueva” es obligatoria para todos: *Traslado de Actas Capitulares desde el año 1542 hasta 1545. Volumen n.º 9*, 460v [20/3/1544].

⁸¹ Tras varias cartas invitándole a venir a Plasencia, es nombrado maestro de la obra el 9/5/1544, aunque no consta el salario que recibía: cf. *Traslado de Actas Capitulares desde el año 1542 hasta 1545. Volumen n.º 9*, 460v [20/3/1544], 475r [18/4/1544], 486r [2/5/1544], 490v-491r [9/5/1544]. Esta copia de las *Actas*, fechadas el 30/9/1807 por Manuel Gabriel de León, notario capitular, son las únicas que quedan en el Archivo de 1544 y 1545 (sólo el mes de enero). Tampoco consta cuánto cobraba Rodrigo en 1555, cuando presenta unas muestras para el remate de la portada y los capitulares eligen una de ellas: cf. *Libro de Actas Capitulares n.º 10 (1554-1556)*, 59r-60r [11/1/1555]. En 1563 y 1566 cobra 40.000 maravedíes de su salario y el Cabildo abona 6 ducados para el alquiler de la casa que habitaba en Plasencia, exigiéndole que venga a visitar la iglesia dos veces durante el año: cf. *Libro de Actas Capitulares n.º 12 (1556-1566)*, 352r-352v [24/12/1563] y 441v-442v [18/1/1566]. Pero en 1567, por su incomparecencia, se aprueba que reciba la mitad y sólo 10.000 en años sucesivos: cf. *Libro de Actas Capitulares n.º 13 (1566-1575)*, 30r-31r [18/4/1567].

⁸² *Libro de Actas Capitulares n.º 10 (1554-1556)*, 47v-48r [16/11/1554]. Sólo después de ese momento se pueden empezar otras obras secundarias como el

secuencia de años desde que se decide derruir la cabecera románica y se desmonta la sillería gótica (1544), se termina el crucero de la renacentista (1554) y se vuelve a colocar la sillería de Rodrigo Alemán (1566), como veremos, nos puede parecer muy amplia. Pero en el contexto de la época, habida cuenta de sus limitaciones técnicas por no hablar de las económicas, el *largo* proceso de 20 años es asumible.

Sobre los avatares del coro, y coincidiendo con la incorporación de Rodrigo Gil al proyecto, el Cabildo manda en 1544 a Pedro León, racionero y obrero, es decir, su delegado y administrador de la obra, “haga faser los talleres questán tras la Capilla nueva donde labran los canteros atento que han de desembarazar la capilla e lo aderece según viesse qué conviene”⁸³. Y después “haga aderesar la Capilla de Sant Pablo para donde sean dichas las horas e oficios divinos mientras se derriva la capilla e se da orden donde andestar e se adereze el trascoro e todo lo demás según lo an platicado”⁸⁴. A tal efecto determinan que “el coro que se ha de hacer agora de prestado en esta iglesia” sea sólo bajo y con “las sillas lo más llano y a menos costa que pudiera”⁸⁵. Sin embargo, presentada “una muestra de las sillas que se han de haser en esta iglesia”, se decide “hacer el coro alto para donde se digan los oficios en tanto que se acava la obra nueva y que las rexa se pongan que tomen dos naves”⁸⁶. Y la ejecución se les va de las manos “por quanto se hace el coro de la dicha Iglesia e les parece questá demasiado alto [...] que le hiciese abajar de cómo agora está elegido todo el alto de una de las vigas questán puestas e que no llegase mas delante de cómo agora los canes están salidos de los pilares y si algo más se adelantare sea las cabezas de los tozones por manera que no haya dos pies mas”⁸⁷. Quizás a este coro *provisio-*

dorado, las filateras, la caja pétrea para el órgano: cf. J. M. Ramos Berrocoso, “La caja de piedra... [en prensa].

⁸³ *Traslado de Actas Capitulares desde el año 1542 hasta 1545. Volumen nº 9*, 495r-495v [16/5/1544].

⁸⁴ *Ibid.*, 513r [27/6/1544]. Tras esta fecha las reuniones capitulares que se hacían en la Capilla de San Pablo, que era la sala capitular, pasan a otros lados: “en la capilla de los bienaventurados mártires questá sita en el claustro” (*ibid.*, 517r [4/7/1544]), “en la casa de la obra” (*ibid.*, 520v [1/8/1544]), “delante de la capilla de nuestra Señora que está en la claustra que se dice de don Enrique” (*ibid.*, 570r [sin día/10/1544])...

⁸⁵ *Ibid.*, 529v-530r [22/8/1544].

⁸⁶ *Ibid.*, 534r-534v [29/8/1544] y 569r [24/10/1544]. La descripción no deja claro qué espacio cerraba la verja y cómo lo hacía.

⁸⁷ *Ibid.*, 597v [22/11/1544]. Hay otras obras secundarias que demuestran que hasta entonces la liturgia capitular se celebraba en la catedral románica y

nal en la capilla de San Pablo pudo pertenecer la llamada “Silla del Penitenciario” que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid; aunque de ser así, por su iconografía petrina, más parece la silla del Obispo, el gran mecenas Gutierre de Vargas Carvajal quien sólo hubiera permitido una digna de su condición⁸⁸.

Si tiene razón Benavides, “la sillería alta de la Catedral de Plasencia empezó a construirse por los años 1453 o 1454, a expensas del Eminentísimo Sr. Cardenal D. Juan de Carvajal” y “poco tiempo estuvo colocada la sillería en el antiguo coro”, “el coro de la catedral vieja l... quel ocupaba el centro de la Catedral o sea el tercero y cuarto arco, de los seis en que estaba dividida la Catedral, así es que el trascoro tenía un espacio de dos arcos”⁸⁹. Los restos que quedan en los pilares de la pieza románica están de acuerdo con esa ubicación o, más bien, la retrasan un tramo. En mi opinión la sillería estaba colocada en forma de U, en dos series, alta y baja, de manera similar a como se encuentra en la actualidad, pero con menos anchura y más profundidad⁹⁰, ocupando al menos dos tramos entre las columnas. Precisamente la restauración obrada en la Catedral renacentista ha limpiado el muro de conexión entre ambas naves

empieza a ser trasladada en este momento: “haser e aderesar donde se pose el Santísimo Sacramento y también la necesidad de una Pila para bautizar en tanto que la de la Iglesia se muda (*ibíd.*, 529r-529v [22/8/1544]); “que haga dibujar o pintar el Sagrario donde al presente está el Santísimo Sacramento atento que se ha de derribar para hacer la obra nueva e asimismo se dibujen las sepulturas questan delante y en las Capillas del Crucifijo e delante del Sacramento” (*ibíd.*, 560v-561r [10/10/1544]).

⁸⁸ Cf. M. Arias Martínez - J. I. Hernández Redondo, “La silla de Rodrigo Alemán en el Museo Nacional de Escultura”, en: R. González de Amezcua y otros (coords.), *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid 1995, 373-380; M. Arias Martínez - J. I. Hernández Redondo, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid 2009, 66-67; M. Arias Martínez - L. Luna Moreno, *Museo Nacional de Escultura*, Madrid 1995, 37. Sobre el Obispo Gutierre cf. F. González Cuesta, *Los Obispos de Plasencia. Aproximación al Episcopologio Placentino. I*, Plasencia 1999, 149-158; XXXV *Coloquios históricos de Extremadura: dedicados a la memoria del Obispo D. Gutierre de Vargas Carvajal. (Trujillo del 18 al 24 de septiembre de 2006)*, Trujillo 2006.

⁸⁹ J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos...*, 67. Es una verdadera lástima el Chantre Benavides casi nunca documente sus afirmaciones porque, una vez más, nos queda la duda si lo que dice es una impresión personal o un dato extraído de fuentes capitulares que no han llegado hasta nosotros.

⁹⁰ Durante el siglo XVIII hubo intentos de terminar la catedral dando al coro actual un tramo más de la nave: cf. J. M. Ramos Berrocoso, “Aportaciones documentales inéditas sobre la obra de la Catedral de Plasencia según las trazas de Manuel de Larra Churriguera en 1755”, *Ars et Sapientia* 34 (2011) 79-106.

permitiendo ver la superposición de ambas. Entre las columnas de la románica hay una anchura aproximada de 6,70 metros donde caben la silla del obispo y otras seis, tres a cada lado, de las altas. También la silla episcopal podría estar exenta y a sus lados abrirse dos líneas simétricas de sitiales altos⁹¹. Pero en cualquiera de los casos, dentro del espacio interior, haciendo una U de menor anchura, estarían situados los sitiales bajos.

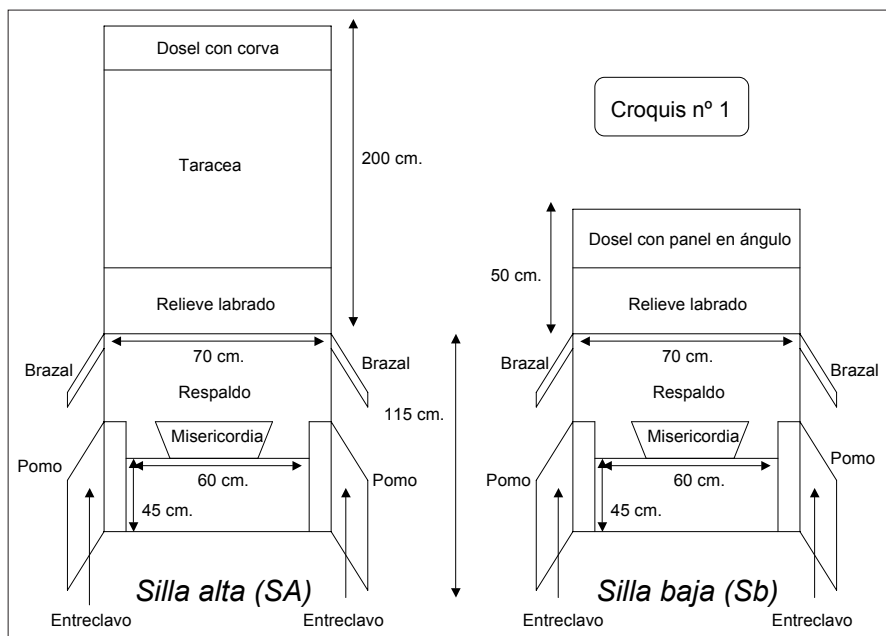
Sea como fuere, allí estuvo colocada desde el último cuarto del siglo XV hasta 1544, según han demostrado los datos anteriores, momento en que fue desmontada y almacenada hasta que en 1565 “mandaron que el Señor Mayordomo de la Fábrica haga sacar las sillas del coro que están en casa de Juan Leal y se lleven a la Iglesia nueva para que se aderecen e limpien”⁹². En esos años es cuando se realizan las adaptaciones necesarias para acogerla en su actual ubicación señalando “que en la Iglesia nueva a la entrada de la Capilla Mayor, ni a la entrada del Coro no haya grada sino que todo el suelo de la Iglesia sea igual, a un paso” y “que las escalerillas que se han de hacer dentro en el coro a los lados del coro para subir a las sillas altas, no sean junto a la reja sino frontero de los postigos del coro”⁹³.

⁹¹ El Chantre Benavides añade que el coro románico se iniciaba con una inscripción sobre el Cardenal Juan de Carvajal, la sepultura del Obispo Pedro de Soria (+18/10/1401) y “a continuación del facistol, artística obra de Rodrigo Alemán, seguía un espacio de dos metros, y después comenzaba una amplia escalinata que conducía a la Silla episcopal, que resultaba majestuosa”: J. Benavides Checa, *Prelados Placentinos...*, 68.

⁹² *Libro de Actas Capitulares n.º 12 (1556-1566)*, 432v-433r [9/11/1565]. A ese almacenaje quizás se refiere esta decisión capitular: “la iglesia tiene gran necesidad de la casa questá arrimada al Estudio en que vive al presente Don García que es de la Mesa Capitular para poner madera e otras cosas agora que se ha de derrocar la iglesia”: *Traslado de Actas Capitulares desde el año 1542 hasta 1545. Volumen n.º 9*, 494v-495r [16/5/1544]. En 1558 la sillería aparece “en unas casas en que al presente vive Juan Leal e la tiene la dicha fábrica esbarada locupadal con el coro que está desbaratado de la dicha iglesia y con una reja y otras cosas”: *Libro de Actas Capitulares n.º 12 (1556-1566)*, f. 77v [24/3/1558]. Asimismo consta una libranza de la mesa capitular “de materiales que se llevaron de la iglesia para el mesón del cabildo y casa de Juan Leal”: *ibid.*, 319v-320r [19/2/1563]. Sobre otras obras en la Catedral cf. J. M. Ramos Berrocoso, “La caja de piedra... [en prensal; Id., “Aportaciones documentales inéditas...”, 84-100.

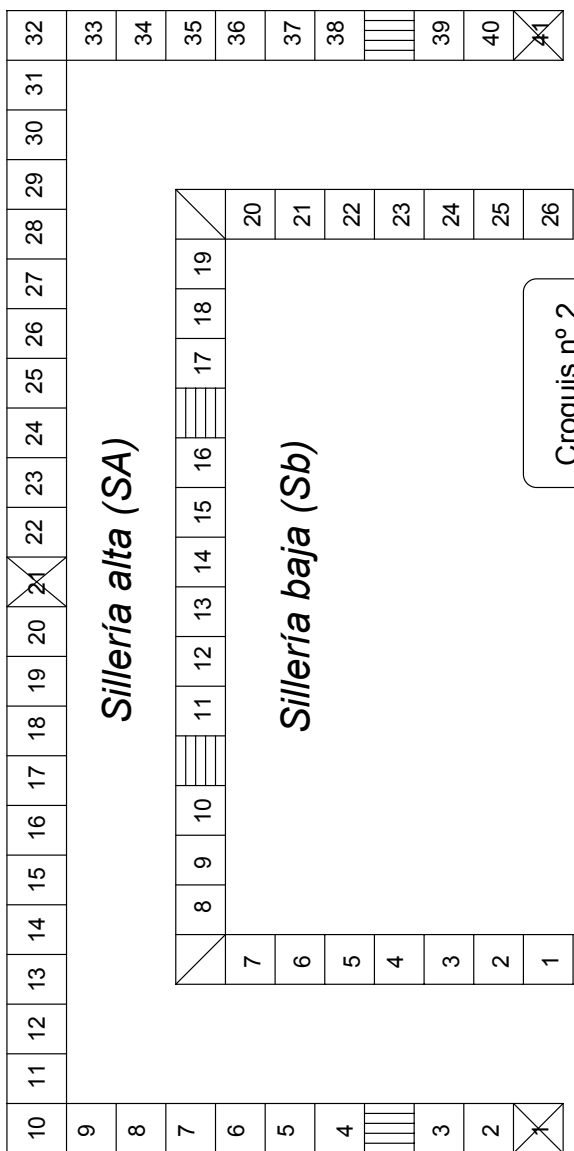
⁹³ Respectivamente *Libro de Actas Capitulares n.º 12 (1556-1566)*, 396v [9/2/1565] y 441v-442v [18/1/1566]. El éxito de la asistencia al nuevo coro es tal que prohíben acceder a él “a persona alguna que como no sea beneficiado de la iglesia catedral [...] y asimismo suban a las dichas sillas altas en el coro beneficiados de Cabildo menor de esta ciudad con que estos tengan y suban con sus sobrepellices”: *ibid.*, 465r [14/6/1566]. Por su parte A. Párraga Sánchez, “Plasen-

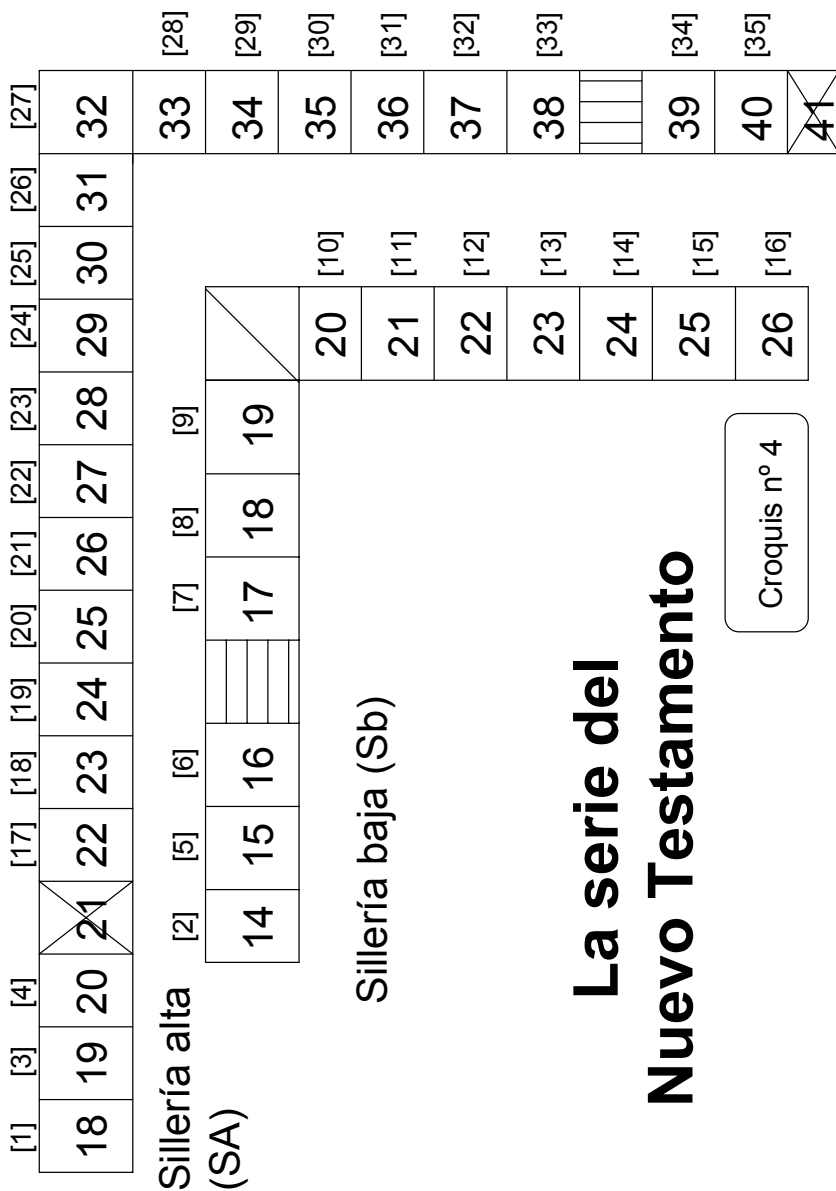
Aunque sea difícil de aceptar, en ese momento unos entalladores poco ilustrados, asentaron la sillería coral del Maestro Rodrigo Alemán con los errores iconográficos señalados, acomodándola al nuevo espacio. Quizás en su –ojalá próxima– restauración las series iconográficas del coro de la Catedral placentina puedan ser devueltas a su estado primigenio y original “*ut placeat Deo et hominibus*”.



cia y su Cabildo en la segunda mitad del siglo XVI (1550-1599). Preeminencias, rivalidades y curiosidades. Parte I”, *Ars et Sapientia* 26 (2008) 125-141 documenta un pleito (1568-1571) entre el Obispo, su Vicario y el Cabildo sobre quién y dónde se sienta cada cual en la apetecible sillería nuevamente colocada.

Coro de la Catedral de Plasencia





La serie del Nuevo Testamento

Croquis nº 4

