

SANTIAGO RUIZ TORRES
MARÍA ELENA CUENCA RODRÍGUEZ (Eds.)

VIRTUS EX PULCHRO SONO:
MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS
SOBRE LA MÚSICA IBÉRICA MEDIEVAL
Y RENACENTISTA



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

SANTIAGO RUIZ TORRES
MARÍA ELENA CUENCA RODRÍGUEZ (Eds.)

VIRTUS EX PULCHRO SONO:
MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS
SOBRE LA MÚSICA IBÉRICA MEDIEVAL
Y RENACENTISTA



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 399

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: © M. Moleiro Editor (www.moleiro.com), Biblia de san Luis + vol. 2, f. 38^r

1.ª edición: diciembre, 2025
ISBN: 978-84-1091-091-1 (PDF)
978-84-1091-092-8 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0399>
Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es




Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

-  Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
-  NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
-  SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

Índice

<i>Lista de figuras</i>	9
<i>Lista de tablas</i>	13
<i>Lista de ejemplos musicales</i>	15

PRÓLOGO

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ	17
------------------------------	----

FUENTES Y REPERTORIOS DE CANTO LITÚRGICO

1. <i>Studying the pergaminos musicales of the Archivo Histórico Provincial of Zamora</i> KATHLEEN E. NELSON	25
2. <i>Entre escritura y oralidad. El aprendizaje y la reescritura del canto gregoriano en el monasterio de San Millán de la Cogolla</i> VICENTE URONES SÁNCHEZ	61
3. <i>Perspectives on the Hieronymite hymnal P-Ln L.C. 258: A complex and modified choirbook</i> INÊS LEÃO MARTINS	97

ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA MUSICAL

4. <i>La viola oval en las miniaturas de las CSM 10 y 20 del Códice de los músicos: Análisis iconográfico</i> CHRISTOS KANELLOS MALAMAS	143
5. <i>Gaudent ad sonitum organi: Las arpas en la Biblia de san Luis</i> ANA RUIZ RODRÍGUEZ Y PABLO F. CANTALAPIEDRA	183

6. *Traducir la terminología musical latina: Las versiones castellanas del De proprietatibus rerum*
 ELLA BERNADETTE NAGY 207
7. *Diego de Pantoja (1571-1618): Embajador musical en la Ciudad Prohibida*
 RUBÉN GARCÍA BENITO 233

ESPACIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

8. *Duplicando espacios sonoros. La adopción del coro a los pies de la iglesia en las órdenes monásticas contemplativas*
 EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA 271
9. *Las constituciones toledanas de 1357: Aspectos musicológicos y filológicos*
 EVA ESTEVE ROLDÁN Y FRANCISCO JAVIER ESTRADA 307
10. *El estatus del ministril en las catedrales de Castilla: Acceso, obligaciones, retribuciones, repertorio y movilidad (1534-1643)*
 JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ 347

ESTUDIOS SOBRE LA VIHUELA

11. *La vihuela. Biografías, novedades y perspectivas*
 JOHN GRIFFITHS 383
12. *Cantar y tañer para el duque. Alonso Mudarra en Guadalajara*
 FRANCISCO ROA ALONSO 403
13. *Diego de Pisador: Otro importante eslabón de la cultura musical y educativa de Salamanca en el Siglo de Oro*
 JAVIER CRUZ RODRÍGUEZ 423
14. *Libros de libros: Una historia representada en los volúmenes de vihuela*
 SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN 437
- Obras citadas* 477

8.
DUPLICANDO ESPACIOS SONOROS.
LA ADOPCIÓN DEL CORO A LOS PIES
DE LA IGLESIA EN LAS ÓRDENES
MONÁSTICAS CONTEMPLATIVAS

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID iD: 0000-0002-4040-1525

RESUMEN

Con la generalización de un coro elevado a los pies en la arquitectura de los frailes de la Península Ibérica del siglo XIV en adelante, órdenes monásticas como los benedictinos y los cistercienses lo adoptaron en sus iglesias, aunque con la particularidad de mantener el coro primigenio en la nave. En este trabajo se estudian las razones para la duplicación de sillerías corales mediante grandes plataformas elevadas, que alteraron notablemente la concepción del espacio eclesial. Trataremos la geografía de su construcción y, también, lo que supusieron en la actualización de la fábrica monástica en relación con las reformas de la vida contemplativa que se consolidaron entre los siglos XV y XVI.

Palabras clave: arquitectura; monasterios; Benedictinos; Cistercienses; coro a los pies; liturgia.

ABSTRACT

With the widespread custom of building a platform in the western side of the church for locating the choir stalls in the architecture of the friars of the Iberi-

an Peninsula from the fourteenth century onwards, monastic orders such as the Benedictines and the Cistercians adopted it in their churches, although with the particularity of keeping the original choir stalls in the nave. This paper studies the reasons for the duplication of choir stalls by means of these large raised platforms, which notably altered the conception of the ecclesiastical space. We will deal with the geography of their construction and also with what they meant for the updating of the monastic architecture in relation to the reforms of the contemplative life that were consolidated between the fifteenth and sixteenth centuries.

Keywords: Architecture; Monasteries; Benedictines; Cistercians; Choir Stalls; Liturgy.

INTRODUCCIÓN

LA RELACIÓN ENTRE LA HISTORIA FUNCIONAL del espacio y la reforma que afectó a las órdenes religiosas desde finales del siglo XIV es uno de los temas más fértiles y atractivos de nuestra arquitectura monástica. Básicamente, porque supuso un replanteamiento en la concepción de las nuevas iglesias y claustros, pero además porque este cambio de paradigma espacial también afectó a los edificios ya construidos, que fueron adaptados a las nuevas necesidades de cada orden. La modernización estética de una fábrica tenía como planteamiento teórico adecuarla a usos diferentes.

Entre los movimientos de reforma que surgieron desde el siglo XIV en adelante, la idea de regreso a unos casi legendarios orígenes eremíticos, el cuestionamiento del papel social de los regulares frente a la llamada de la vida contemplativa o, directamente, la necesidad de revisarse como institución se convirtieron en capítulos de un hipotético decálogo de costumbres entre las comunidades de frailes fundadas en el siglo XIII o en los estadios iniciales de órdenes precisamente nacidas de las raíces teóricas de la reforma, como los jerónimos. Entre los mendicantes, el desencuentro franciscano entre observantes y conventuales generó dinámicas fundacionales diferentes, con conventos que trasmutados en monasterios se ubicaron fuera del medio urbano

que había caracterizado sus primeros asentamientos¹. Por el contrario, entre los dominicos, la llamada a la doble vertiente de su empresa como frailes y predicadores desde la Congregación de la reforma (1464-1504) no tuvo un efecto arquitectónico equiparable a las fundaciones franciscanas de vocación eremítica, quedando limitada a la creación de grandes programas iconográficos reivindicando un santoral propio y subrayando su especificidad.

En su voluntad de conectar con los fieles, los frailes adoptaron y desarrollaron soluciones espaciales con las que los canónigos regulares habían organizado sus iglesias, dividiéndolas en dos: una zona para la comunidad, inmediata al altar mayor y dotada de su correspondiente sillería de coro, separada de otra para los fieles, ocupando las naves y articulada en torno al púlpito². Entre ambas, un cierre de coro funcionaba como permeable frontera desde la que salían y entraban las procesiones y en donde se producía la efectiva comunicación entre la frailía y sus fieles. Como decía, con todas las variaciones imaginables, funcionalmente hablando el muro divisorio no era nada diferente de un gran cierre coral en cualquier canónica. Aunque no sea este el lugar para desarrollar el asunto como sería necesario, los cierres que delimitaban el espacio de la sillería de coro han recibido nombres dispares en toda Europa, sin constituir *per se* tipos arquitectónicos marcados

¹ Por citar un caso bien conocido, los llamados «villacrecianos» buscaron este aislamiento en sus santuarios de La Salceda, La Aguilera, La Cabrera o El Abrojo. Una introducción al problema en GARCÍA ROS, Vicente. *Los franciscanos y la arquitectura. De san Francisco a la exclaustación*. Valencia, Editorial Asís, 2000, pp. 137-156; e *idem*. «El trasfondo arquitectónico de las querellas contra la conventualidad franciscana». *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del VII curso de verano El arte franciscano en las catedrales andaluzas (Priego de Córdoba, 31 de julio al 5 de agosto de 2001)*. Conferencias del VIII curso de verano (Priego de Córdoba, 22 al 26 de julio de 2002). Manuel Peláez del Rosal (ed.). 2 vols. Córdoba, CajaSur, 2003, vol. 1, pp. 403-414.

² Para la responsabilidad canonical en este tipo de solución, frente a su generalizada atribución a los mendicantes, CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Norma litúrgica, cura de almas y espacio arquitectónico en las canónicas regulares. De la observancia “agustiniana” a Premontre». *Las dos vías del monacato occidental: los seguidores de san Benito y los de san Agustín*. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (coords.). Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2022, pp. 209-243.

por su geografía, ni por pertenecer a órdenes religiosas concretas. Haciendo un breve resumen, contamos con cerramientos en la embocadura de profundos presbiterios donde se ubicaba la sillería, diferentes tipos de trascoro cuando se hallaba en la nave central, la más radical que dividía la iglesia en dos mediante una estructura dispuesta de norte a sur e, incluso, plataformas voladas por encima de las naves. Hablo de cerramientos porque su variedad de formas puede ir desde un simple muro con una puerta de comunicación, hasta complejas disposiciones de muros desdoblados, estructurados mediante altares, capillas y sepulcros y con plataformas superiores dotadas de púlpitos elevados. Insisto en que su variedad por toda la geografía europea es tal que intentar establecer modelos y nacionalidades o adscribirlos a una u otra institución religiosa no es más que un ejercicio de erudición sin sentido.

Desde una perspectiva acústica, estas dos iglesias integradas bajo un mismo techo eran perfectamente independientes: frente al altar mayor, los frailes cantaban los oficios desde la sillería de coro; en las naves, los fieles los escuchaban y participaban en la liturgia, atendían a la predicación en torno al púlpito y, por descontado, recibían los sacramentos que allí tuvieran lugar. Cada una de estas actividades generaba sus propias dinámicas sonoras: desde el silencio a la efectiva implicación en el desarrollo de la liturgia pastoral a través de la escucha o la respuesta y el canto.

A pesar de tratarse de un modelo funcional consolidado, a partir del siglo xiv y entre las órdenes de frailes, el espacio de la iglesia comenzó a ser replanteado sobre la base de una situación contradictoria. Por un lado, la creciente voluntad de visualización del acto litúrgico por parte de los fieles recomendaba la desaparición de estructuras de cierre como las sillerías, que dificultaban la perspectiva de la capilla mayor. Por otra parte, en los movimientos observantes en todas las órdenes –como el que, por ejemplo, capitaneó Girolamo Savonarola desde la congregación de San Marcos de Florencia a finales del siglo xv– se subrayó la necesidad de salvaguardar la privacidad

del coro de los frailes frente a las corrientes que pretendían derribarlo³. Con la intención de dar salida a ambos problemas, esto es, mantener la deseada privacidad de la comunidad en el coro y favorecer la presencia de los fieles, se diseñó un segundo ámbito coral: una plataforma adosada a la contrafachada occidental de la iglesia, en la que se reubicó la sillería de coro antes dispuesta en la nave. Retirando la vieja sillería coral de la zona más cercana al altar se liberaba la perspectiva de los oficios, aun cuando en muchas iglesias de frailes se mantuvo una sillería menor en el presbiterio, destinada a actos concretos que requerían la presencia de la comunidad.

Los orígenes del coro elevado a los pies parecen ir en paralelo con soluciones hermanas, desarrolladas en la clausura femenina. La distribución espacial de la iglesia de las monjas –fuera de la orden que fuere– determinó su generalizado uso parroquial, motivado por la separación entre la comunidad y los capellanes responsables de las celebraciones en el altar mayor. El coro femenino se encapsuló en un espacio reservado y cerrado en las inmediaciones de la cabecera de la iglesia y, sobre todo, a sus pies. Allí se organizó en dos alturas: un coro alto de uso diario y un coro bajo reservado a la comunión, la penitencia –mediante confesionarios abiertos en sus muros– y a momentos en los que la comunidad debía mostrarse públicamente a través de las rejas, como una toma de hábito o la consagración de una abadesa⁴.

La posición del coro a los pies, pero a nivel de suelo, aparece en una fecha tan temprana como 1241 y con una clara intención funcional. Durante su visita a la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza –el Pilar–, el arzobispo de Tarragona Pere de Albalat propuso trasladar la sillería de su

³ PACCIANI, Riccardo. «Il coro conteso. Rituali civici, movimenti d'osservanza, privatizzazioni nell'area presbiteriale di chiese fiorentine del Quattrocento». *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Jörg Stabenow (ed.). Venecia, Marsilio Editore, 2006, pp. 127-151.

⁴ Véanse aquí los trabajos clásicos de BRUZELIUS, Caroline A. «Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 83-91; y HAMBURGER, Jeffrey F. «Art, Enclosure and the *Cura Monialium*: Prolegomena in the Guise of a Post-script». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 108-134.

clero a los pies de la iglesia para solucionar los problemas de visibilidad de su altar mayor⁵. La solución de ubicar el coro de los religiosos en un recinto cerrado a los pies de la iglesia fue especialmente popular a partir del siglo xvi (v. gr. San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Alaón, Santa María de Montblanc, la parroquia de Santa María de Alarcón, la canónica de Roda de Isábena, las colegiales de Covarrubias, Alquézar o Lerma, etcétera).

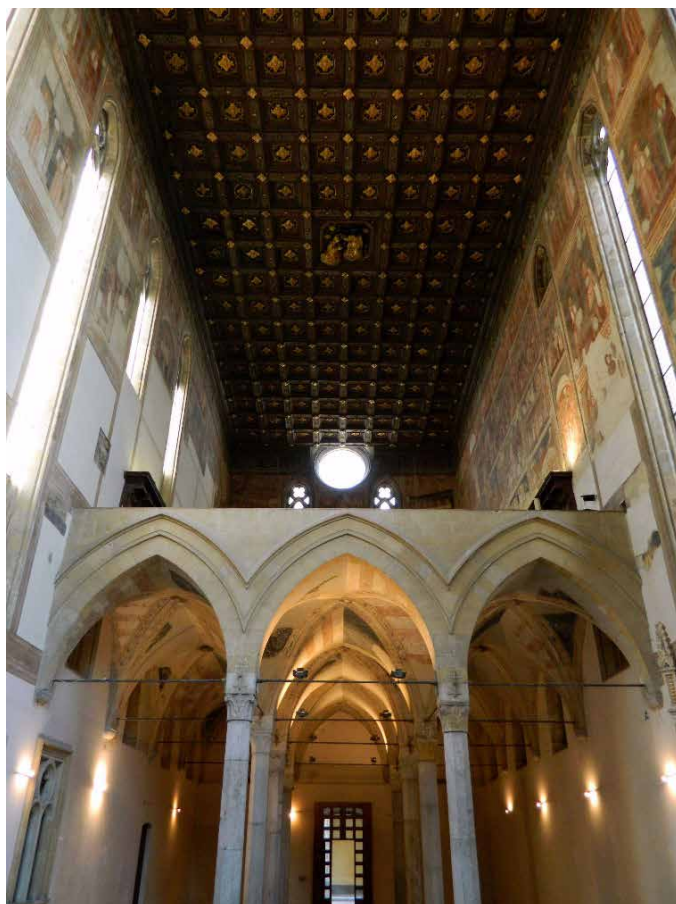
Ya en su compleja versión femenina, ya mediante la volada plataforma coral de los conventos masculinos, es muy difícil precisar unas fechas concretas para datar la aparición del coro elevado a los pies de una iglesia. Historiográficamente se ha interpretado como algo propio de la arquitectura religiosa masculina de la Península Ibérica, aunque quepa plantearse cuáles fueron sus orígenes y ulterior desarrollo, según delatan estructuras tan fascinantes como la edificada durante el siglo xiv en el convento de clarisas de Santa María de Donnaregina, en Nápoles (Figura 8.1). Sea como fuere, la proyección de un coro levantado en altura tuvo un éxito ibérico desmedido a partir del siglo xv, con una adscripción geográfica plural que integraba las coronas de Aragón y Castilla y los reinos de Portugal y Navarra.

Adaptados a edificios previos o ya incluidas en obra nueva, desde finales del cuatrocientos los coros en alto estaban integrados por una plataforma de uno o dos tramos, iluminada por una gran abertura en la fachada occidental de la iglesia, que solía prolongarse mediante uno o dos balcones laterales destinados a órganos y cantoría. Presidido por una o varias imágenes, exentas o en retablos, su superficie se amueblaba con la sillería, facistol, atriles, campanas de mano, lámparas y hacheros. Braseros, almohadones y alfombras ayudaban a pasar las largas horas litúrgicas en su interior. A los pies del

⁵ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «The Transept in Iberian Cathedrals during the Middle Ages. A Functional and Liturgical Approach». *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIIe siècles): pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*. Barbara Franzé y Nathalie Le Luel (eds.). Zagreb-Motovun, International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages-University of Zagreb, 2018, pp. 243-254.

facistol o en el antecoro se ubicaron bibliotecas donde almacenar los voluminosos cantorales o libros de mano para uso personal desde cada estalo⁶.

FIGURA 8.1. *Iglesia del monasterio de Santa Maria Donnaregina Vecchia, Nápoles. Vista hacia los pies, con la tribuna coral.* Fuente: IlSistemone - Own work, CC BY-SA 4.0, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38266642>> [consulta 09-08-2024].



⁶ Como ejemplo, las notas sobre el mobiliario del coro del monasterio cisterciense de Oseira recogidas en GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «La sillería coral de 1794 del monasterio de Oseira y otras noticias relacionadas con la vida coral». *Cistercium*, CCVIII (1997), pp. 415-428.

LA GENERALIZACIÓN DE LA PLATAFORMA CORAL A LOS PIES DE LA IGLESIA

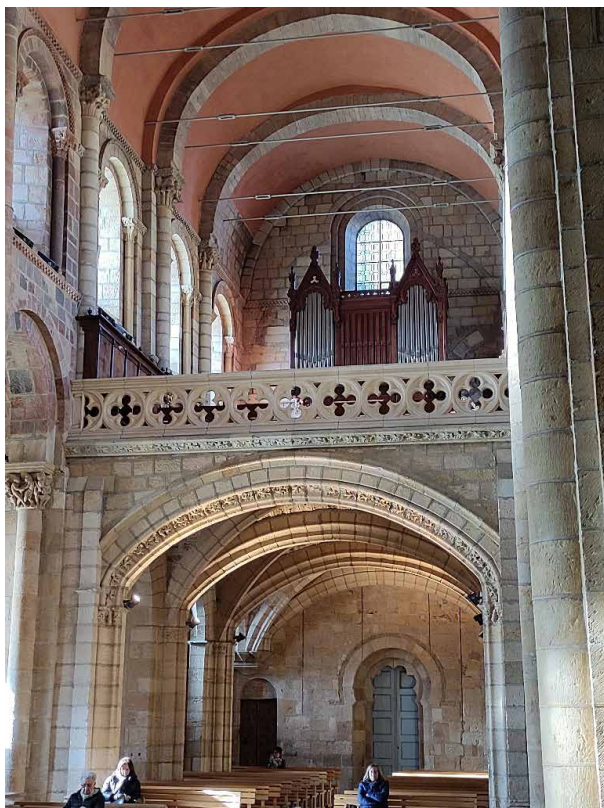
Con casi dos siglos de antelación y en el marco de los agitados movimientos de reforma entre mendicantes y predicadores, el coro alto solucionaba los problemas que denunció el Concilio de Trento y que llevaron a la apertura de los cierres de coro o al directo traslado de las sillerías a otros lugares de la topografía eclesial, favoreciendo la perspectiva del altar mayor⁷. Lo más interesante es que, con la generalización del coro elevado a los pies de la iglesia, se estandarizó un modelo que, con un éxito notable, caracterizó a toda la arquitectura religiosa peninsular. De hecho, la lógica funcional del coro alto en las iglesias de frailes se desbordó para ser adoptado por otras órdenes dotándole de personalidad propia⁸. Aludíamos líneas atrás a cómo las primeras soluciones en la división del interior de la iglesia entre el espacio de la comunidad y el de sus fieles debían buscarse entre los canónigos marcados

⁷ Su derribo y consecuente desaparición no fue ni mucho menos unitaria en toda Europa, véanse aquí NOVA, Alessandro. «I tramezzi in Lombardia fra xv e xvi secolo: scene della Passione e devozione francescana». *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*. Milán, Silvana Editoriale, 1983, pp. 197-215; CHÉDOZEAU, Bernard. *Choeur clos, choeur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, xvii-xviii siècle)*. París, Cerf, 1998; y VALENZANO, Giovanna. «La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie». *Arredi liturgici e architettura*. Arturo Carlo Quintavalle (ed.). Milán, Electa, 2007, pp. 99-114.

⁸ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio destinado a los fieles y la aparición del coro a los pies en la arquitectura de los frailes en la Península Ibérica». *Vox Antiqua. Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, 12-13 (*Le culture del francescanesimo (xiii-xvi secolo). Sguardi e voci dentro e fuori dal chiostro*). Maria Inconronata Colantuono, Joan Curbet y Chiara Mancinelli (eds.). Lugano, Cantus Gregoriani Helvetici Cultores, 2018, pp. 77-100; *idem*. «Los frailes en la ciudad. Una aproximación a la predicación como argumento urbanístico». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 21-46. El fenómeno ha sido estudiado ejemplarmente en Portugal por CRAVEIRO, Maria de Lurdes. «O coro alto: O convento de Cristo no arranque da Reforma Católica». *Equipamentos monásticos e prática espiritual*. Maria de Lurdes Craveiro, Carla Alexandra Gonçalves y Joana Antunes (coords.). Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2017, pp. 149-174.

por su responsabilidad parroquial. Pues bien, al igual que los mendicantes adoptaron la compartimentación espacial entre clero y laicos de las iglesias canonicas, el frainlu-no coro a los pies fue asimilado en las iglesias de cualquiera de sus versiones del canonicato regular. Los canónigos de San Isidoro de León optaron por elevar el suyo en pleno siglo xv por iniciativa del abad Simón Álvarez (1432-1449) (Figura 8.2), dejando a sus fieles ocupar la iglesia, a la par que se

FIGURA 8.2. *Iglesia de la canónica de San Isidoro de León. Vista del coro.* Fuente: realizada por el autor.



solucionaban sus problemas estructurales⁹. Lo mismo hicieron los premonstratenses –los más monásticos de entre los canónigos–, introduciendo coros a los pies que actualizaron las iglesias de abadías como Retuerta o Aguilar de Campoo, o construyéndolos en casas de nueva fábrica como la navarra de Urdax¹⁰. En el caso de los siempre singulares jerónimos, el coro elevado a los

⁹ MERINO RUBIO, Waldo. *Arquitectura hispano flamenca en León*. León, Institución fray Bernardino de Sahagún-Patronato José María Quadrado, 1974, pp. 183-186.

¹⁰ CARRERO SANTAMARÍA, E. «Norma litúrgica...», pp. 238-241. Sobre la obra moderna de Urdax, LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M.^a Teresa. «El monasterio premonstratense de San

pies de sus iglesias acabó constituyendo una segunda iglesia desdoblada en altura, dotada de sus altares y por tanto litúrgicamente autónoma¹¹.

Entre el clero secular, cuando hubo una numerosa corporación de capellanes, lo habitual fue que ocupara una sillería junto al altar o a veces monumentales estructuras corales dispuestas en la nave frente a la capilla mayor. Por un efecto de imitación, muchas parroquias pudientes levantaron coros a los pies de la iglesia, como el añadido a San Esteban de Burgos a comienzos del siglo XVI, ampliado después al norte con una tribuna para el órgano¹². Incluso capillas privadas abiertas a un edificio mayor llegaron a contar con un coro elevado y su correspondiente sillería, como en la funeraria de fray Alonso de Burgos, originalmente comunicada con el transepto de la iglesia dominica de San Pablo de Valladolid¹³. No se confunda aquí el coro elevado con las tribunas para otros fines, como las visibles en las capillas de la Presentación en la catedral de Burgos y de la Concepción en la de Sigüenza. En

Salvador de Urdax: Génesis y evolución histórico-artística». *Príncipe de Viana*, LVII, 207 (1996), pp. 19-60.

¹¹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio litúrgico en la arquitectura de los monjes jerónimos. Recuperaciones y adaptaciones». *Sonido y espacio. Antiguas experiencias musicales ibéricas / Sound & Space. Early Iberian Musical Experience*. Francisco Rodilla y otros (eds.). Madrid, Alpuerto, 2019, pp. 117-153. En algún caso se ha querido argumentar que, en 1509 y en pleno debate arquitectónico sobre el modelo a elegir para la nueva catedral de Granada, las opiniones de Fernando el Católico y el conde de Tendilla acerca de una necesaria menor distancia entre el coro y el altar mayor —ya que «no se podrían oír los oficios divinos de un cabo a otro»— correspondían al coro alto de la capilla real. En realidad, se referían al diseño de la iglesia mayor. El coro alto de la capilla de los reyes fue introducido por el arquitecto Enrique Egas en el diseño de 1510. Su interpretación correcta en MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 109-110 y 122.

¹² PARDIÑAS DE JUANA, Esther. *San Esteban de Burgos, una iglesia y un archivo*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 2006, pp. 34-35, 40 y 45.

¹³ Nutrida con un importante cabildo de capellanes, la capilla funcionó como espacio charnela entre la iglesia conventual de San Pablo y el vecino colegio de San Gregorio, siendo desgajada de la primera en época contemporánea; cf. OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. «Du convent au collège: relations, circulations et conflits entre San Pablo et San Gregorio à Valladolid». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 47-72. Parte de su sillería se conserva en el Museo Diocesano y Catedralicio de la ciudad.

fin, el modelo lejos de agotarse se popularizó traducido a entablados, incorporándose con diferentes usos a buena parte de las iglesias parroquiales, ya fuera para capellanes, para organistas o para dividir a la feligresía por género, tema que merecería un estudio aparte¹⁴.

Como vemos, entre los siglos XIV y XVI el principal argumento para construir una costosa tribuna donde instalar una sillería de coro no fue otro que el de fomentar tanto la presencia de los fieles en la iglesia, como la privacidad de los religiosos durante los oficios. Frailes, canónigos regulares y clero parroquial pudieron adoptarla con mayor o menor fortuna, liberando la nave de sus iglesias y favoreciendo la visibilidad del altar mayor en un proceso de transformación interna de los edificios que se adelantaba varias décadas a los efectos de la Contrarreforma.

EL CORO ALTO EN EL MONACATO DE TRADICIÓN BENEDICTINA

En la narración de la vida de san Benito y sus discípulos que abre la edición de la *Crónica general* de la Orden impresa en Irache en 1609, fray Antonio de Yepes recogía el episodio del hallazgo de las reliquias de san Plácido en el monasterio de Messina. El momento en el que se produjo el feliz descubrimiento era cuando se estaban haciendo obras en la iglesia para «trasladar el altar mayor que solía estar delante de la tribuna a la puerta grande de la Yglesia y hazer el coro atrás»¹⁵. Poner las palabras del cronista en un escenario arquitectónico es complejo, habida cuenta de que en su obra la palabra «coro» es usada tanto para referir el lugar de residencia de la

¹⁴ Centrado en la provincia de Huesca; ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. «Coros altos de madera renacentistas en iglesias oscenses: Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Llert y Saravillo». *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. María Isabel Álvaro, Concepción Lomba y José Luis Pano (coords.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 113-136.

¹⁵ YEPES, Antonio de. *Corónica general de la Orden de san Benito, patriarca de religiosos*. 7 vols. Irache, Matías Mares, 1609, vol. 1, f. 108^v.

comunidad monástica durante los oficios, como para la capilla mayor¹⁶. Por el contrario, su narración sí es un estupendo ejemplo de la traducción de un hecho histórico altomedieval al paisaje arquitectónico contemporáneo de su escritor. Yepes, al hablar de la remodelación de una iglesia monástica reubicando altares y sillerías, debió tener en mente un conocido capítulo de la alteración del espacio eclesial, como fue la adición de plataformas corales a los pies de las viejas iglesias de los monasterios benedictinos y cistercienses, que tan bien conoció.

Llegada la segunda mitad del siglo xv, las iglesias de los monasterios benedictinos peninsulares mostraban una notable diversidad en la localización de la sillería de coro de sus monjes: entre la capilla mayor y su inmediato tramo a occidente —ya fuera a nivel de suelo ya elevada sobre una tribuna presbiterial— o directamente en la nave de la iglesia abacial. Por su parte, en las abadías de la reforma cisterciense, la posición del coro se había normalizado y estatuido como marca propia de la casa en los tramos de la nave inmediatos al tramo de crucero, cerrado a occidente, espacio que segregaba a los monjes enfermos pero aptos para asistir a los oficios, y la sillería o bancos de los hermanos conversos¹⁷.

Tanto en la diversidad benedictina como en la normatividad cisterciense, el problema parecía solucionado al tratarse de espacios definidos funcionalmente durante siglos y que ordenaban el interior de iglesias que nunca estuvieron proyectadas para recibir a fieles. Por el contrario, durante la segunda

¹⁶ Así, en la descripción de la iglesia de la abadía de Saint-Denis, durante el relato sobre la recuperación de los restos de san Eugenio: «la capilla mayor, que es un coro en alto, donde se sube por tres escaleras, que son remate y fin de las tres naves de la dicha Yglesia»; *ibid.*, f. 164^r.

¹⁷ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales». *Hortus Artium Medievalium*, XIV (2008), pp. 159-179; e *idem*. «Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones». *Mosteiros cistercienses. História, arte, espiritualidade e património*. José Albuquerque Carreiras (ed.). 3 vols. Alcobaca, Jorlis, 2013, vol. 2, pp. 117-138.

mitad del siglo xv y todo el xvi, los monasterios de la congregación cisterciense de Castilla adoptaron de forma masiva el coro a los pies en sus iglesias, elevando grandes plataformas que ocuparon varios tramos de la nave hacia occidente¹⁸. En la congregación de Aragón y Navarra solo se introdujo en el monasterio de Fitero y en la reforma que transformó en priorato masculino la vieja abadía femenina de Santa María de les Franqueses, en Balaguer¹⁹. Mientras, la congregación portuguesa de Alcobaça no lo contempló entre sus soluciones reformadoras para los monasterios masculinos.

¿Qué ocurrió con sus hermanos benedictinos? Algo semejante, pero con muchos matices. No pretendo hacer un catálogo exhaustivo de monasterios peninsulares y sus respectivas soluciones corales, pero sí me gustaría plantear una casuística de posibilidades topográficas que –adelantando las conclusiones de este trabajo– subrayará la absoluta variedad de soluciones.

Comencemos con la reorganización monástica del siglo xv. La fuerte crisis que afectó a los contemplativos entre los siglos xv y xvi estuvo marcada por una decadencia que tenía sus orígenes en el trescientos y que llegó al cuatrocientos de la mano de la caída de profesos y la crisis de los abades comendatarios que, en muchos casos, condujeron a la desaparición y reagrupamiento de los monasterios más pequeños²⁰. En este marco se produjo

¹⁸ *Idem*. «Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Cister. La ordenación de un ambiente estructurado». *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y en Portugal. Ourense y Oseira*. 2 vols. Ourense, Diputación Provincial-Monte Casino, 2006, vol. 1, pp. 503-565; GARCÍA FLORES, Antonio. «Ampliación y renovación de los monasterios cistercienses de la congregación de Castilla (siglos xv-xix): Santa María de Rioseco». *IV Jornadas del monasterio de Rioseco. El monasterio a través del tiempo*. Esther López Sobrado (dir.). Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2023, pp. 11-90.

¹⁹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Celebrar la arquitectura del Cister en la Corona de Aragón». *Aragonia Cisterciensis: espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Cister en la Corona de Aragón*. Eduardo Carrero Santamaría (coord.). Gijón, Trea, 2020, pp. 39-106.

²⁰ Véanse aquí los trabajos de FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier. «Decadencia de la Iglesia española bajomedieval y proyectos de reforma». *Historia de la Iglesia en España, II-2º, La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid,

la definición y reforma de las congregaciones benedictinas peninsulares: la claustral tarraconense-cesaraugustana –rastreada desde los decretos reformadores del IV Concilio de Letrán en 1215–, la de San Benito el Real de Valladolid –fundada por iniciativa real en 1390– y, por fin, la *Congregação dos Monges Negros de São Bento dos Reinos de Portugal*, en 1567²¹.

Como se ha comentado en diversas ocasiones y coincidiendo con las reformas que afrontaron el período de crisis, las fábricas monásticas fueron replanteadas y alteradas para dar respuesta a nuevas necesidades. En este sentido, el cambio de la idea de dormitorio común a celdas, aprobado entre los benedictinos en 1418, conllevó el traslado de buena parte de la actividad de la comunidad al piso alto de los claustros, donde se dispusieron las celdas, añadiéndose otras en pisos altos levantados sobre las oficinas de las restantes galerías claustrales²². Ahora, desaparecido el dormitorio común y clausurada

Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 417-462; GARCÍA ORO, José. «La reforma de las órdenes religiosas en los siglos xv y xvi». *Historia de la Iglesia en España, III-1º, La Iglesia en la España de los siglos xv y xvi*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, pp. 211-349; RUCQUOI, Adeline. «La réforme monastique en Castille au xve siècle: une affaire sociale». *Horizons marins, itinéraires spirituels (ve-xviii siècles). I. Mentalités et sociétés*. Henri Dubois, Jean-Claude Hocquet y André Vauchez (dirs.). París, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 239-253; y la síntesis de REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel. *Monasterios y monacato en la España medieval*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2021, pp. 345-351.

²¹ Son básicos los trabajos de ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Los generales de la congregación de San Benito de Valladolid*. 3 vols., particularmente el vol. 1: *Los priores (1390-1499)*. Burgos, Abadía de Silos, 1973; y el vol. 2: *Los abades trienales (1499-1568)*. Burgos, Abadía de Silos, 1976; *idem*. *Història de la congregació benedictina claustral tarraconense (1215-1835)*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2004, pp. 51-152; *idem*. «Reforma de los benedictinos portugueses (1564-1565)». *Bracara Augusta*, XXXV, 79-80 (1981), pp. 275-290; y DURÀES, Margarida. «Para uma análise sociológica dos monges negros da ordem de S. Bento (xvi-xix séculos)». *Cuadernos do Noroeste*, XX, 1-2 (2003), pp. 275-292.

²² COLOMBÁS, García M. *La tradición benedictina. Ensayo histórico. VI, Los siglos xv y xvi*. Zamora, Monte Casino, 1996, pp. 34-41 y 455-493; JUAN GARCÍA, Natalia. «Modo de vida y arquitectura: Los monasterios benedictinos (el espíritu sigue a la forma, la forma sigue a la función)». *Argensola*, CXXI (2011), pp. 273-311. Centradas en Galicia, véanse

su entrada directa a la iglesia, la procesión desde las celdas se hacía incómoda debiendo bajar un piso cruzando las galerías claustrales, algo que podía solucionar un coro sito a la altura del claustro alto y con acceso desde este, facilitando el acceso desde las celdas en las horas más intempestivas²³.

En buena parte de los monasterios masculinos de la Orden se erigió un coro a los pies que se adaptaba a viejas fábricas, ahora actualizadas. Así lo hicieron desde finales del siglo xv en adelante abadías como Santo Domingo de Silos, San Pedro de Arlanza, San Salvador de Oña, San Martín de Frómista, San Salvador de Cornellana, Santa María la Real de Obona, Santa María de Pombeiro, Santa María de Nájera, San Millán de Suso, San Benito de Sahagún, Santa María la Real de Irache, en la iglesia antigua de San Xulián de Samos, Sant Pau del Camp, San Juan de Burgos, Sant Pere de Galligants, Sant Pere de Camprodon, Sant Benet de Bages, San Esteban de Ribas de Sil, Sant Pere de Rodés, Sant Pere de Besalú o Sant Feliú de Guíxols²⁴. El claro

las reflexiones de GOY DIZ, Ana Eulalia. «Los claustros benedictinos tras la Reforma de los Reyes Católicos: noticias sobre su construcción y sus programas decorativos». *Humanitas: Estudios en homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Antón A. Rodríguez Casal (coord.). 2 vols. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, vol. 2, pp. 877-898; *idem*. «La arquitectura: de la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización: El resurgir de los monasterios en el Renacimiento». *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. José Manuel B. López Vázquez (coord.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 99-166.

²³ Añadamos a la topografía factores como la facilidad de aclimatar el más recogido coro alto durante el invierno, frente a la amplia iglesia.

²⁴ Recogiendo algunas notas bibliográficas sobre la elevación del coro a los pies en algunos de los monasterios de los que no trataremos más adelante, sobre Arlanza, Sahagún, Silos, Nájera, Oña, San Juan de Burgos, Samos, Obona y Cornellana, véanse respectivamente HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «Los siglos del Gótico». *El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 135-171; *idem*. «El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica». *De Arte*, II (2003), pp. 7-27; PALACIOS PALOMAR, César-Javier. *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Santo Domingo de Silos (1512-1835)*. Burgos, Abadía de Silos, 2001; SILVA MAROTO, Pilar. «El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos». *Archivo Español de Arte*,

interés en incorporar este nuevo espacio llevó a modificar edificios recientes o en construcción –como las abaciales de San Pedro de Cardeña y San Benito el Real de Valladolid²⁵– y, claro, a integrarlo como parte consustancial del proyecto en monasterios de nueva fábrica, como San Juan Bautista de Corias, Santa María de Montserrat, San Vicente de Oviedo, San Salvador de Vilanova de Lourenzá, San Zoilo de Carrión de los Condes, San Millán de Yuso, San Martín Pinario, São Martinho de Tibães, São Bento de Santo Tirso, São Bento da Vitória en Oporto, o San Salvador de Celanova. Aunque hubo otros que rompieron la regla y donde no se construyó coro alto, como en la obra nueva de San Xulián de Samos. Trazada en el siglo XVIII, lo mantuvo en medio de la nave, hasta su traslado a la capilla mayor en 1967²⁶.

Siguiendo el mismo patrón que usamos para el Císter, si atendemos a la distribución geográfica de coros elevados entre congregaciones, podríamos pensar que la castellana y la portuguesa lo adoptaron de forma masiva, mientras no estuvo tan difundido en la congregación claustral tarraconense-cesaraugustana. Efectivamente, abadías como San Juan de la Peña, Bagà, Casserres, Colera, Alaón, Munt, Obarra, Banyoles, Sant Cugat del Vallès,

XLVII, 186 (1974), pp. 109-128; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. «El monasterio de San Juan de 1450 a 1600». *El monasterio de San Juan de Burgos. Historia y arte*. Francisco Javier Peña Pérez (coord.). Burgos, Instituto Municipal de Cultura-Caja de Burgos, 2000, pp. 285-333; FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen. «La construcción del gran monasterio de San Xulián de Samos. Cien años de transformaciones arquitectónicas». *Opus Monasticorum II. Arte benedictino en los caminos de Santiago*. Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (coords.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 239-259; LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana. «El monasterio de Santa María de Nájera en el siglo XV: promoción artística y proceso constructivo». *Anuario de Estudios Medievales*, LII, 2 (2022), pp. 715-744; GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro. «Santa María La Real de Obona (Tineo)». *Anejos de Nallos*, VII (2022), pp. 145-167; GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira. «San Salvador de Cornellana (Salas)». *Ibid.*, pp. 131-143.

²⁵ BLANCO MARTÍN, Javier. «La (re)construcción de la Iglesia de San Benito el Real de Valladolid. Apuntes para un cambio de monumentalidad». *Biblioteca: estudio e investigación*, XXXVI (2021), pp. 207-221.

²⁶ LÓPEZ SALAS, Estefanía. «El traslado del coro de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Samos». *De Arte*, XVI (2017), pp. 211-226.

Gerri o Amer no tuvieron coros elevados a los pies de sus iglesias, si atendemos a la historia de sus edificios y al testimonio de Gaietà Barraquer i Roviralta (1839-1922) para los monasterios catalanes²⁷. Entonces, su adopción quizás pudiera atribuirse a la presencia de la congregación castellana en monasterios de la tarraconense como Montserrat, Irache, La Cogolla, Guíxols o Sant Benet de Bages, que habían pasado a la jurisdicción vallisoletana en distintos momentos de su historia, y donde sí se levantaron. Hagamos un breve recorrido por los cuatro.

El número de visitantes que accedían y la cantidad de velas que ardían en el santuario del monasterio de Montserrat hacían el coro de sus monjes tan insalubre que, en el siglo xv –estando ya el monasterio adscrito a la Congregación vallisoletana–, se planteó la construcción de una nueva iglesia que solucionara la situación. Podemos suponer que contempló desde su origen la edificación de un coro alto que permitiera a la comunidad monástica aislarse y evadirse de los peregrinos y sus viglias a la Virgen. El proyecto de iglesia tardogótica no llegó a buen puerto, pero el programa de reconstrucción mediado el siglo xvi dispuso igualmente de un coro elevado a los pies en la nueva iglesia²⁸. Irache había pasado a la órbita de Valladolid en 1522 y es precisamente en un libro de obras de entre 1531 y 1535 en el que se documenta la obra del gran coro y de su sillería²⁹. San Millán formaba parte de la congregación vallisoletana desde 1500. En la vieja iglesia de Suso se levantó un corillo a los pies –visible en fotos previas a su repristinación– dedicado a la comunidad de monjes que residían allí, custodios de la memoria

²⁷ BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906; *idem*. *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. 4 vols. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1915-1917.

²⁸ ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 13-20, 29, 68 y 70.

²⁹ PELLEJERO SOTERAS, Cristóbal. «El claustro de Irache». *Príncipe de Viana*, II, 5 (1941), pp. 16-35.

del santo fundador y cuyos edificios fueron recompuestos en 1705 por voluntad del cardenal De Aguirre³⁰.

Si la conexión entre el patrocinio de un coro alto y la pertenencia a la congregación vallisoletana parece clara en los casos de Montserrat, Irache y La Cogolla, las cosas se complican en las iglesias de Sant Feliú de Guíxols y Sant Benet de Bages. En la primera, los dos tramos de coro fueron levantados antes de 1474, cuando se documentan reparos en su bóveda y el encargo de su sillería, promovida por el abad Bernat de Rocacrespa (1475-1505). Es previo, por tanto, a la incorporación del monasterio a la congregación vallisoletana en 1521³¹. En Sant Benet de Bages, la reforma de la iglesia fue llevada a cabo bajo el abadiato de Pere Frigola (ca. 1556-1576), incluyendo la construcción de un coro en alto acorde al traslado de la vida monástica al nuevo piso del claustro (Figura 8.3)³². En la puerta de ingreso se colocó la inscripción «PSALLITE DEO SAPIENTER MDLXVI», un fragmento de la antifona basada en los salmos y usada en alusión a la vida litúrgica comunitaria, fechada en el año 1566³³. El coro alto de Sant Benet fue añadido a su iglesia antes de pasar a la tutela de Montserrat y, por extensión, de la congregación de Valladolid en 1593.

Otras importantes iglesias monásticas de la congregación claustral tarraconense que nunca cayeron en la esfera de Valladolid levantaron coros a los pies de sus iglesias. Desaparecidos en todos los casos, están documen-

³⁰ E-Mah Clero, L. 6089. *Libro de visitas de esta casa de Sant Millán el Real de la Cogolla, desde el año de 1655*, sin foliar; y E-Mah Clero, L. 6087. *Libro de visitas que empieza año del 1754*, sin foliar.

³¹ Parece que en el siglo xvii se rehicieron tribuna coral y sillería. En 1800 se redujo a la mitad con la intención de ganar espacio libre en la iglesia; cf. ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Recull de documents i articles d'història guixolenca*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, vol. 1, pp. 112-113 y 181.

³² ESPAÑOL, Francesca. *Sant Benet de Bages*. Manresa, Angle Editorial y Fundació Caixa de Manresa, 1995, pp. 84-85; REDÓ I MARTÍ, Salvador. «L'abat Pere Frigola (1556?-1576). Una aproximació a l'últim abat claustral de Sant Benet de Bages». *Dovella*, LVII (1997), pp. 33-39.

³³ *Psallite Deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite sapienter* (Salmos 46:7-8).

FIGURA 8.3. *Iglesia del monasterio de Sant Benet de Bages. Vista del coro.* Fuente: realizada por el autor.



tados a partir de libros de obra, descripciones de época y fotografía histórica. Ripoll contó con un coro en la nave que, tras el derrumbe de la iglesia en 1428, fue actualizado con una sillería tardogótica hoy desaparecida y el que debió ser un importante trascoro en el que acabaron instalándose parte de las tumbas condales. No hay tantas noticias sobre el coro que se levantó a sus pies, visible en fotos previas a su reconstrucción contemporánea³⁴. El coro alto de Sant Pere de Rodes también está docu-

mentado en fotografías antiguas (Figura 8.4). Su obra pareció ir de la mano de la actualización moderna de la iglesia, con la introducción de una tribuna dividiendo en altura sus naves laterales³⁵. De los coros altos de Besalú y Sant

³⁴ PEIG GINABREDA, Concepció. «La transformació arquitectònica de Santa Maria de Ripoll al segle XIX: Projectes i actuacions, imatges i realitat». *Santa Maria de Ripoll al segle XIX. El procés d'una transformació. El llegat de Joan Martí i Font*. Antoni Llagostera, Concepció Peig y Antoni Pladevall. Gerona, Fundació Eduard Soler-Centre d'Estudis comarcals del Ripollès, 2015, pp. 141-389, en particular, pp. 176, 181, 184-185 y 200-201.

³⁵ LORÉS I OTZET, Immaculada. *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra [etc.], Memoria Artium, 2002, pp. 252-253.

Pau del Camp, contamos con el ya citado testimonio de Gaietà Barraquer, que llegó a verlos *in situ*³⁶.

A tenor de todo lo recogido hasta aquí, la adopción del coro a los pies en los monasterios benedictinos peninsulares no fue el uso arquitectónico propio de ninguna de las congregaciones encargadas de su reforma. A diferencia de lo que ocurrió entre las congregaciones cistercienses –en donde el coro en alto solo se contempló en la castellana–, estuvo generalizado entre todas las benedictinas, con excepciones en los que no se levantó por las razones que fueran.

FIGURA 8.4. *Iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes, vista hacia los pies, entre 1889-1916.* Fuente: Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.



LA DUPLICIDAD CORAL. FUENTES DOCUMENTALES

El coro alto fue solo un paso dentro de un proceso más complejo de redefinición del espacio en las iglesias. De hecho, su adopción no supuso la desaparición de la sillería coral en la nave. Al contrario de lo que veíamos entre los mendicantes –donde solo en ejemplos puntuales se mantuvo una sillería menor a los lados del altar mayor, trasladando toda la actividad coral a los pies de la iglesia–, los monasterios en la tradición benedictina no suprimieron las sillerías de la nave, duplicando por tanto el espacio coral de sus iglesias. Podrían buscarse razones de audiencias, es decir, que ambas sillerías estuvieran dedicadas a segmentos diferentes de la propia comunidad –por ejemplo, monjes y novicios o monjes y hermanos legos–. Por el contrario, la documentación al respecto nos habla de un uso común por parte de todos los monjes. Desde una perspectiva funcional, podría pensarse que el coro

³⁶ BARRAQUER I ROVIRALTA, G. *Las casas de religiosos...*, pp. 21, 45, 63 y 137.

alto era para las horas nocturnas, en tanto que el bajo se reservaba a las diurnas. También sería lógico plantearse que el coro alto se destinaba a la liturgia de las horas, mientras el bajo debía usarse para la puntual liturgia eucarística de la comunidad, dada su cercanía al altar mayor. Ninguna de estas propuestas tiene un refrendo documental, como veremos a continuación.

Uno de los objetivos de las tres congregaciones benedictinas ibéricas fue el de regularizar el rito entre sus monasterios. A tal fin, se redactaron unos usos comunes, cuya difusión entre las casas fue favorecida por la imprenta. El ceremonial de la congregación de San Benito el Real es una obra en la que el rito tiene regulación extrema, donde se explicitan formas, maneras y lugares para llevar a cabo los oficios.

Los usos de la congregación no fueron uniformes hasta su definitiva publicación por Andrés de Merchán en Valladolid en 1599. Parece una fecha tardía, pero las intenciones estaban ahí. En este sentido, conservamos un aún inexplorado corpus de copias manuscritas de los usos previos a su publicación que, si muestran que hubo una inicial voluntad reformadora y uniformizadora del culto entre los benedictinos, también indican que hubo que esperar a que se redactara un definitivo ceremonial común³⁷. Así, al despuntar el siglo XVI, el capítulo general anduvo preocupado con el tema litúrgico que, tratado en la reunión de 1503, en la de 1506 replanteó revisar disposiciones previas con la intención de recuperar prácticas que «se iban perdiendo a causa de la constitución» de la propia congregación³⁸. Aunque sería largo de explicar, durante las reuniones del capítulo general del quinientos fueron añadiéndose o revisándose asuntos sobre la liturgia, como

³⁷ A la espera de los resultados de deseables estudios al respecto, apuntaré que algunas de estas copias muestran interesantes divergencias, como revela el cotejo entre los ejemplares conservados en la Universidad de Santiago de Compostela (E-SCu Fondo Reserva ms. 555 –procedente de San Martín Pinario–), los de la Biblioteca del monasterio de Santo Domingo de Silos (E-SI ms. 14 –oriundo de San Juan de Burgos– y E-SI ms. 15) o la Biblioteca Nacional (E-Mn ms. 1575).

³⁸ ZARAGOZA PASCUAL, E. *Los generales de la congregación...*, vol. 2, pp. 83 y 97.

el que obligaba a que cada novicio supiera «muy enteramente las cosas del oficio divino y del choro»³⁹.

La gran novedad del ceremonial vallisoletano es que hacía tabla rasa a nivel litúrgico para todas las comunidades benedictinas de la congregación. Hasta el momento, cada monasterio estuvo utilizando usos propios que, en muchos casos y en el marco del desarrollo de un año litúrgico general, explicitaban qué, cuándo, cómo y dónde se celebraba. Es el caso de los libros de costumbres de los monasterios de Sant Cugat del Vallès y Pombeiro –ambos adaptando un libro de usos de Cluny–⁴⁰. Junto a estos, existieron otros ordinarios de sesgo generalista. Esto es, libros de usos que no aluden de forma explícita a puntos concretos de la topografía del conjunto, que permitan identificarlo con un monasterio concreto, haciendo uso de expresiones como «en el lugar acostumbrado» o «donde es uso y costumbre»⁴¹. Como tal, estas costumbres estaban abiertas a interpretaciones espaciales de todo tipo y, por lo tanto, eran adaptables a cualquier edificio. Era lo que tenía que hacer un ordinario común, como demostraban las legislaciones monásticas de los cistercienses y la cartuja ya desde el siglo XII.

Quizás el ceremonial de Valladolid tuviera como fuente estos ordinarios generales. En efecto, si la voluntad de unificación litúrgica es clara, la congregación no pareció haber estado interesada en desarrollar una política común para todos los monasterios en cuestiones de disposición espacial. En las costumbres, la relación entre la sacristía, el altar mayor, sus gradas, la entrada al coro desde el tramo de crucero y la propia sillería no deja mucho espacio a variables topográficas. *A contrario sensu*, sí que subrayan que la

³⁹ Cf. *Ibid.*, vol. 2, pp. 141 y 254.

⁴⁰ SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencart e. *O costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade beneditina no séc. XIII*. Lisboa, Estampa, 1997; COMPTE, Efrém E. *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.

⁴¹ V. gr., el de San Millán de la Cogolla de 1437; URONES SÁNCHEZ, Vicente. «Procesión y misa del Domingo de Ramos en el monasterio de San Millán de la Cogolla (s. XI ex.-s. XV). Música, liturgia y espacios». *Medievalia*, XXIV (2021), pp. 69-90, <<https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.547>> [consulta 07-08-2024].

ubicación del coro pudo ser fluida. De hecho, para nuestra intención de trazar unas líneas de interpretación común en los coros de los monasterios de la congregación, el ceremonial está lleno de referencias a sus distintas posibilidades de ubicación, dando así respuesta a las posibles dudas que la puesta en escena de la liturgia pudiera suponer.

Y es que la gran diferencia entre el ceremonial vallisoletano y los usos cistercienses, cartujos —o los ceremonieros generales previos que citábamos arriba— es que insiste y subraya la variabilidad espacial. El ceremonial contempla la duplicidad coral como un hecho. Y no solo lo hace para distinguir entre los dos coros, izquierdo y derecho con sus «sillas altas y baxas», que integran el orden de cualquier sillería y del orden «por coros» de una procesión. También recoge la posible duplicidad espacial del espacio coral entre el coro alto y el bajo, en los que podía residir la comunidad monástica. Por ejemplo, en su capítulo III, al establecer la misa conventual de dos capas, estipula que al alzamiento los servidores de los oficios debían actuar de una u otra forma en función de si «está el conuento en el choro alto [...] y si en el baxo»⁴². Pero el tema es más complicado de lo que parece, ya que se plantea como una doble posibilidad. Efectivamente, los monjes podían estar «en el choro alto» o «en el baxo»⁴³, esto es, reconoce la posibilidad de dos sillerías en la misma iglesia, aunque no señala si existía una razón para que los monjes ocuparan una u otra, asunto que parece dejarse a la voluntad de cada institución. Solo la misa de los domingos, de máxima consideración, «se ha de cantar en la iglesia en el choro baxo»⁴⁴.

Además, el ceremonial también contempla la posibilidad de que pudiera no haber sillería coral en la nave, como cuando se comenta la colocación del

⁴² *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid. Con las entonaciones y cantorías ordinarias*. Valladolid, Andrés de Merchán, 1599, f. 10^v, <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=9344>> [consulta 07-09-2024].

⁴³ Así, por ejemplo, al incensar a la comunidad; *ibid.*, ff. 11^r y 32^v.

⁴⁴ *Ibid.*, f. 11^v.

atril con el libro de las oraciones «a la cabecera del choro y, donde no le hay, en medio del crucero»⁴⁵. Para las misas de cuatro capas se vuelve a insistir en el asunto: «entrado el conuento para el choro, o en el lugar donde se junta para las procesiones, sino tiene la iglesia choro baxo»⁴⁶. Y vuelve a repetirse al describir cómo se cantaba una misa nueva, en el momento en que el misacantano, su padrino y los acólitos debían situarse en la cabecera del coro, excepto «donde no le hubiere», cuando «se seguirá la buena costumbre que estuuiere recebida»⁴⁷. Esta rúbrica nos interesa especialmente, porque deja al arbitrio de la comunidad la solución espacial del tema. Es decir, que quedaba condicionado por las características físicas de la iglesia. Sobre este mismo asunto se insistió al describir el lugar de residencia del oficio de capero en la sillería de coro. Donde no hubiera coro bajo, se le pondría un escabel para que se sentara, aunque subraya «en esto del asiento del capero no se puede señalar nunca determinado, por la diferente disposición de las iglesias y choros de nuestros monasterios y así se guardará en ellos la buena costumbre que en esto estuuiere recibida»⁴⁸. Es decir, la congregación no impuso el uso del coro alto o bajo, ni tan siquiera su obligatoriedad, solo reconoció la variedad topográfica de las iglesias de sus monasterios y el uso de costumbres particulares que solucionaran el asunto.

Incluso en la documentación más tardía, la existencia de coro bajo se presenta como una posibilidad. Así, en el formulario utilizado para la visita a San Salvador de Celanova de 1795, en donde se explicita que los padres «oficiales» debían asistir a la misa y horas «quando hay coro bajo»⁴⁹.

En 1635 se publicaba en Salamanca un ceremonial común para todas las casas de benedictinos, siguiendo el breviario y misal aprobados por el

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, f. 36^r.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 20^v.

⁴⁸ *Ibid.*, f. 33^v.

⁴⁹ Acta de la visita al monasterio publicada en «Corpus Documental». *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. José Manuel B. López Vázquez (coord.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 1103.

papa Pablo V. El volumen afirma recoger «los usos y costumbres loables de la Congregación de España», que no son otros que los de la congregación de Valladolid y que, como veíamos ahora, van refiriendo puntualmente el posible uso del coro alto⁵⁰. Por el contrario, en los ceremoniales aprobados para las otras dos congregaciones peninsulares en fechas inmediatas, el coro es tratado de forma colectiva, sin explicitar ubicaciones. En el conciso apartado sobre rúbricas que precede a la edición de los oficios aprobados para los monasterios de la congregación tarraconense, no se alude en momento alguno a la posibilidad de existencia de dos coros, solo se recoge la necesaria respuesta coral en la celebración⁵¹. Tampoco se hace distinción alguna en las constituciones de la congregación, publicadas en 1615, en las que el coro es tratado de forma genérica, sin disparidad alguna en su ubicación⁵². El mismo silencio topográfico lo encontramos en las especialmente detalladas disposiciones de la congregación de los monjes negros del Reino de Portugal⁵³.

NORMATIVIDAD VS. VARIEDAD CORAL. MODELOS TOPOGRÁFICOS

Las rúbricas referentes al coro en los usos litúrgicos de la congregación vallisoletana dan respuesta a una realidad material compleja y variable: la

⁵⁰ *Ceremonial monástico conforme al brebiario, y missal, que la santidad de Pavlo V concedió a todos los que militan debaxo de la Santa Regla de nuestro gloriosísimo Padre y Patriarca de las religiones S. Benito, con los usos y costumbres loables de la congregación de España*. Salamanca, Jacinto Tabernier, 1635.

⁵¹ «...respondet chorus [...] et chorus dicit...»; *Officia propria Sanctorum religionis: Sanctiss. Patriarchae Benedicti. A. S. Rituum Congreg. approbata et ex Decreto S. Generalis Capituli Monachorum Congreg. Tarraconen. ab omnibus eiusdem Congregat. utriusque sexus Religiosis celebranda*. Barcelona, Antonio Lacauallería, 1664, pp. xiv-xv.

⁵² *Constituciones para los monasterios de religiosas de la congregación benedictina claustral tarraconense y cesaraugustana, hechas y mandadas observar por el sagrado capítulo general, celebrado en la ciudad de Barcelona en el Real monasterio de San Pablo del Campo, año del nacimiento de Jesuchristo 1615*. Barcelona, Imprenta de Lorenzo Deu, 1615.

⁵³ *Ceremonial da Congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal*. Coímbra, Diogo Gómez de Lureyro & Lourenço Craesbeeck, 1647.

sillería en la nave de la iglesia, una segunda en un coro alto, la posible ausencia de alguna de las dos... El análisis espacial de las iglesias monásticas conservadas insiste en la misma variedad: la generalizada adopción del coro alto a la vez que se mantenía el de la nave y, sobre todo, una variable localización del coro bajo que, insisto, ponen de manifiesto la inexistencia de un plan de elementos comunes para los monasterios.

En San Benito el Real de Valladolid –la casa madre de la más extensa de las congregaciones reformadoras– (Figura 8.5), la totalidad de su mobiliario litúrgico disperso entre la propia iglesia y el Museo Nacional de Escultura, el Diocesano y el del Prado fue objeto de estudio en un ejemplar trabajo de Juan José Martín González en el que precisamente se destacaba la singularidad de un espacio amueblado para su uso frente a la generalidad de iglesias vacías⁵⁴. Si conjuntos de duplicidad coral tan hermosos como los del monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla (Figura 8.6) o el de San Salvador de Celanova son una muestra inestimable de la complicación extrema de un espacio litúrgico mediante la coexistencia de las dos sillerías y sus marcos arquitectónicos, también lo son el total de variaciones que ponen en crisis el planteamiento de un modelo común.

Cada solución estuvo motivada por cuestiones particulares a cada institución. La elección de uno u otro modelo arquitectónico pudo tener el deseo de resolver un efectivo problema funcional o, con certeza, estar motivada por razones económicas que, quizás, desaconsejaron una inversión tan importante como la de modificar la topografía de su iglesia y duplicar la sillería.

⁵⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «El espacio amueblado: la iglesia de San Benito». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 173-193. Una reconstrucción virtual del conjunto vallisoletano en GARCÍA CABEZAS, José Juan. *El monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Restitución virtual de los coros de su iglesia*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2021, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/50063>> [consulta 18-03-2023].

FIGURA 8.5. *Planta de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, reflejando la posición de las dos sillerías y el conjunto de rejas.*

Fuente: García Cabezas, J. J. *El monasterio de San Benito...*, p. 67.

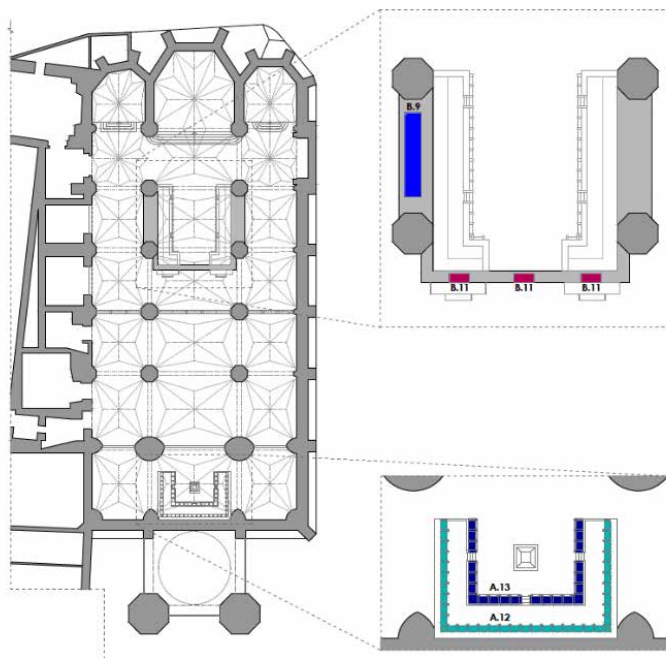
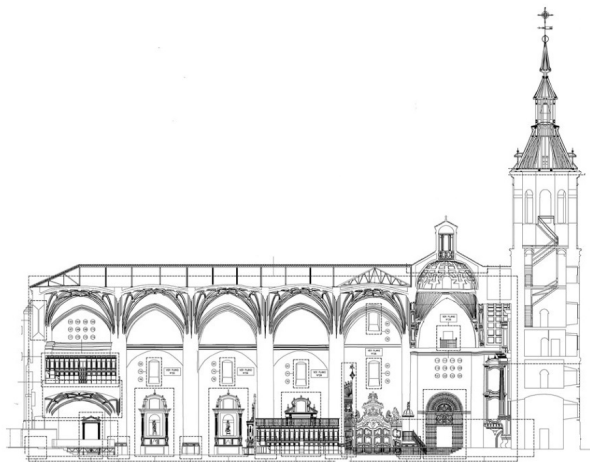


FIGURA 8.6. *Iglesia del monasterio de San Millán de Yuso. Sección Este oeste.*

Fuente: Plan director, Gobierno de La Rioja.



Citaba líneas arriba cómo, según los testimonios de la época, la acogida de fieles y peregrinos en el monasterio de Montserrat tuvo en jaque el funcionamiento coral de su primera iglesia. Reservar espacio a sus visitantes debió de ser la razón para que en la iglesia moderna no hubiera coro bajo. El grabado que en 1806 ilustró el viaje de Alexandre de Laborde muestra una iglesia vacía, marcada por un gran sotacoro que cubre el punto de origen de la perspectiva (Figura 8.7).

FIGURA 8.7. *Vista de la iglesia de Montserrat desde el sotacoro en 1806.*
Fuente: Laborde, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.*
4 vols. París, Pierre Didot l'ainé, 1806.



En el apartado que páginas atrás dedicamos al coro en alto en la tradición benedictina, quedaron listados algunos de los monasterios que contaron con una única sillería, sita en la nave. También los hubo que, teniendo dos, pudieron adoptar topografías menos habituales. En la instalación litúrgica de San Martín Pinario, en Compostela, se mantuvo el modelo de doble coro alto y bajo, aunque con una interesante variación. En lugar de situar la sillería baja en la nave, se optó por otro sistema nada infrecuente, colocándolo en el trasaltar de una profundísima capilla mayor que quedaba dividida entre el coro monástico y el altar mayor, separados por un monumental retablo de cierre. De este modo, se creaba un espacio trasero invisible

a los fieles⁵⁵. Además, al coro se le añadió una tribuna superior de fábrica presidida por la imagen de la Virgen, que gira alrededor de su superficie y donde se situaron los órganos. Mientras, a los pies de la iglesia, se eligió una valiente bóveda plana para dividir el espacio en altura mediante una tribuna en la que se instaló el coro alto y dos largas y estrechas tribunas laterales con celosías que también permitirían contemplar la liturgia de la iglesia sin ser visto⁵⁶. Un último detalle interesante del monasterio compostelano es el de la rejería que zonifica la iglesia, segmentándola entre el tramo de crucero, la nave y sus capillas laterales⁵⁷, testificando un orden y una normativa de accesos que no era muy diferente a cuando el coro se hallaba en la nave, pero ahora liberando el altar mayor antes oculto por el trascoro, y abriendo un gran teatro visual y acústico que suponían los dos atriles de las lecturas enmarcando el altar mayor y el púlpito para las homilías en el ángulo entre transepto y nave.

La topografía de San Martiño Pinario no es muy diferente de la que podemos ver en las abadías portuguesas de Oporto, Pombeiro y Tibães, donde el coro en alto convivió con una sillería a nivel de iglesia, dispuesta en un vasto presbiterio tras la capilla mayor. La diferencia es que aquí no hubo o fue eliminado tras la exclaustación el cierre que protegía visualmente a la comunidad. Lejos de considerarse algo propio del occidente peninsular, posicionar el coro en la cabecera tras el altar mayor se dio en otros lugares.

⁵⁵ Llama la atención sobre la posición del coro en trasaltar; GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «El coro». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 243-250.

⁵⁶ GOY DIZ, Ana Eulalia. «La arquitectura». *Ibid.*, pp. 213-234. Sobre las tribunas para instalar órganos en los monasterios gallegos; GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. «De códices, voces y órganos. Un estudio musical sobre los monasterios, conventos y colegiatas gallegos». *El protagonismo monástico a través de la historia*. José Miguel Andrade Cernadas (dir.). 2 vols. A Coruña, Hércules de Ediciones, 2016, vol. 2, pp. 213-255.

⁵⁷ SINGUL LORENZO, Francisco. «Los púlpitos y las rejas». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 283-290.

En San Juan de la Peña, el cronista Juan Briz señala la posición del coro en medio de la iglesia alta del monasterio viejo, aunque hace una alusión a un difícil coro en alto en la primera iglesia consagrada⁵⁸. Aquí nos interesa más el monasterio nuevo, que se planteó como una auténtica revisión de los principios funcionales del monasterio medieval. En su iglesia se elevó un retrocoro alrededor del altar mayor, del que conservamos la estructura. Siguiendo cierta lógica, debió de hacer juego con una segunda sillería sita en la nave, si es que no llegó a plantearse un coro en alto a los pies⁵⁹. En todos los casos se trata de experiencias espaciales que, curiosamente, devolvían la sillería a la capilla mayor y que fueron moneda de cambio habitual en los monasterios italianos tras la supresión postridentina de los cierres de coro⁶⁰.

EL CORO ALTO. ESPACIO, SONIDO Y VISIÓN

La celebración eucarística nunca se movió de la capilla mayor y, por tanto, aunque estuviera alejado una variable cantidad de metros y en un plano

⁵⁸ BRIZ MARTÍNEZ, Juan. *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra*. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1620, pp. 77 y 607-608. Un inventario de desamortización, además, documenta los asientos del celebrante y ministros: «coro de barandilla al frente con asientos o bancos de madera»; cf. JUAN GARCÍA, Natalia. «El patrimonio artístico disperso y desaparecido del monasterio de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XIX: aproximación a su estudio a partir de los inventarios realizados durante su desamortización». *Artígrama*, XX (2005), pp. 347-365.

⁵⁹ BARLÉS BÁGUENA, Elena; MARTÍNEZ GALÁN, Antonio; y SÁNCHEZ, Elisa. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *San Juan de la Peña. Suma de estudios*. Ana Isabel Lapeña (coord.). Huesca, Mira Editores, 2000, pp. 117-173; y JUAN GARCÍA, Natalia. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *Monasterio de San Juan de la Peña*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 137-258.

⁶⁰ Se trata de una solución que se adoptó fácilmente en iglesias de nave única de muy diferente extracto religioso como demuestran los coros elevados tras el altar mayor en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona o en las iglesias conventual y parroquial de Sant Francesc y de Santa Eulalia, en Mallorca; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Experimentar una iglesia de nave única. Aproximación al espacio litúrgico de Santa María del Pi (siglos XIV-XVI)». *Splendor Pinensis. Santa Maria del Pi al segle XV*. Jordi Sacasas (ed.). Barcelona, Ateneu Universitari Sant Pacià, 2019, pp. 211-234.

diferente, la dependencia del coro alto respecto del altar principal de la iglesia era total. El asunto era especialmente complejo cuando la relación física entre altar y coro tenía que ser más estrecha. Para el saludo de la paz, un acólito y subdiácono se encargaban de darlo a la comunidad cuando ocupaba el coro bajo; mientras, el subdiácono se encargaría de hacerlo de hallarse en el alto, teniendo que desplazarse hasta allí. La cosa se complicaba en los días de comunión. Los que quisieran comulgar debían comenzar a prepararse «al primer *agnus*», para descender al piso bajo la iglesia⁶¹. Lo mismo ocurría en las vísperas de las celebraciones de difuntos cuando, de hallarse en el coro alto, los monjes tenían que bajar a la iglesia después de la tercera lección⁶². También al día siguiente, tras «los *agnus* de prima», debían dirigirse al coro bajo, desde donde comenzaba la procesión⁶³.

Es curioso que los usos no hagan alusión a las dificultades auditivas que podía suscitar la distancia entre coro alto y altar mayor. En algunas consuetas y, en particular, en el capítulo sobre cómo celebrar del ceremonial vallisoletano, se insistió en el tono de voz a utilizar según la celebración o el año litúrgico⁶⁴. Por el contrario, los usos de la congregación en ningún momento aluden a diferencias de volumen en función de la localización del oficiante, sus ministros y la comunidad. En las iglesias más compactas, las variaciones acústicas no debían de ser especialmente significativas, pero en las más monumentales o mediatizadas por una singular topografía previa –recuerdo aquí el caso de Oña– tuvieron que existir diferencias acústicas notables. Esta permanente relación entre uno y otro espacio durante la liturgia eucarística debió conllevar un uso de la voz que permitiera la escucha e incentivara el diálogo litúrgico entre el oficiante y sus ministros situados en la capilla mayor y la comunidad en el coro alto, así como la existencia de elementos de aviso –por ejemplo, campanas de mano– que facilitaran

⁶¹ *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 13^v.

⁶² *Ibid.*, ff. 19^r-19^v. Las vísperas, en realidad, se combinaban con el rezo de maitines (referidas como viglias en el ceremonial vallisoletano), de ahí esa alusión a la tercera lección.

⁶³ *Ibid.*, f. 19^v.

⁶⁴ «Alça un poco la voz [...] comiença luego el canto en voz baxa»; *ibid.*, ff. 1-7^r.

la comunicación entre uno y otro escenario, como las usadas para avisar a campaneros u organistas.

En cambio, a nivel visual sí hay claras rúbricas en función del uso del coro alto. Lógicamente, dependiendo del estalo que se ocupara en su sillería, la visibilidad del altar mayor se complicaba. Las directrices generales para la misa cantada en el ceremoniero de Valladolid puntualizan la responsabilidad de los monjes que ocuparan los asientos de la cabecera del coro que, a la vista de lo que ocurría en el altar, debían ser seguidos en su gestualidad litúrgica por los monjes que no veían el altar: «En el choro alto, los que están en las primeras sillas tienen cuidado quando se buelue el sacerdote al *Orate Fratres*, para que inclinándose ellos, se incline todo el conuento»⁶⁵. Imagino que el aumento de la distancia respecto a los fieles pudo ser la razón para que no se generalizaran los altares elevados que, a la manera del de los dominicos de Santo Tomás de Ávila, favorecieran la vista de los religiosos desde el coro⁶⁶. Si bien esta justificación nos valdría para una iglesia abierta a los laicos como la de los frailes, la duplicidad coral —con dos espacios diferentes de dispar visibilidad del altar— pudo ser la razón para que no fuera adoptado entre los monjes, prefiriéndose la tradicional solución de elevar la capilla mayor sobre unas gradas.

EL SOTACORO, ESPACIO DE DEVOCIÓN POPULAR. LA REDEFINICIÓN DE LA PARROQUIA MONÁSTICA

Que los laicos pudieran acceder hasta las cercanías del coro, disturbaba a la comunidad. Un ejemplo paradigmático es el ya citado de la iglesia vieja de la abadía de Montserrat, en la que los monjes acabaron por sentirse incómodos ante la constante presencia de los laicos que iban a visitar a la Virgen. La reserva de los monjes a ser observados mientras se hallaban en su sillería tenía tanto que ver con el mantenimiento de una lógica privacidad,

⁶⁵ *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 27^r.

⁶⁶ Cf. CARRERO SANTAMARÍA, E. «El espacio destinado a los fieles...», pp. 104-105.

como con la observancia de un decoro que a veces rayaba con la lógica. Por ejemplo, entre las ceremonias generales de los usos de Valladolid se alude a cómo los monjes más débiles podrían ser excusados de su obligación a estar en pie durante las largas horas corales, cuando la comunidad se hallara en el coro de la iglesia y pudiera ser vista por legos⁶⁷.

Respecto a la responsabilidad parroquial, al tratar los modos de enterrar a seculares, los usos de la congregación vallisoletana aluden a «los monasterios que son iglesias matrices o que están unidas a ellos parroquias»⁶⁸. Que la capilla externa del monasterio pudiera terminar convirtiéndose en una parroquia fue objeto de numerosas legislaciones que estatuyeran su papel en la geografía diocesana, bajo la autoridad episcopal. En el caso que aquí nos interesa, el espacio físico de esta capilla para forasteros acabó integrada en la estructura de la iglesia del principal y, como decíamos, en su tramo más occidental, en el sotacoro.

Si las rejas y trascoros delimitaban especialmente la accesibilidad a la iglesia monástica, con la adopción del coro a los pies se redefinió su zona occidental, que pasó a realizar funciones de acogida de fieles en el sotacoro y ante la reja que lo separaba de la iglesia de los monjes, convertida en auténtica frontera reflejada en las planimetrías históricas de Sahagún o San Benito el Real⁶⁹. Antonio García Flores ha documentado la costumbre entre los monasterios del Císter de la congregación de Castilla que, como vimos

⁶⁷ «El que por vegez o enfermedad no pudiere estar en el choro tanto tiempo en pie, tome licencia del superior para sentarse aunque se hace raras veces y se deue escusar quanto sea posible, especialmente en choros baxos de iglesias donde acude el pueblo»; *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 48^r.

⁶⁸ *Ibid.*, f. 126^v.

⁶⁹ Reproducidos, respectivamente, en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. «La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna». *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 173-224; y RIVERA, Javier. «San Benito: “Ave Fénix” vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 111-131.

páginas atrás, habían adoptado mayoritariamente el coro a los pies, en convivencia con el coro en la nave. Delimitado por las rejas y permitiendo el acceso a los fieles, el espacio del sotacoro pudo albergar la parroquia del monasterio o, al menos, ser articulado litúrgicamente mediante altares⁷⁰.

Entre los benitos, un caso clave es el de San Millán de la Cogolla. La iglesia de Yuso tuvo una función parroquial clara desde fechas tempranas, en las que funcionó como iglesia principal de las poblaciones cercanas. En la documentación emilianense moderna se refrenda la consolidación de la función parroquial del monasterio al referirse al sotacoro de su iglesia, a partir de 1653, como la «iglesia parroquial de Nuestra Señora del monasterio real de San Millán de la orden de San Benito [...] en cuyo altar de San Millán se encuentra el cuerpo del santo de dicha iglesia»⁷¹.

EL CORO DESDE EL CHORO. A MODO DE CONCLUSIÓN

El hermético perímetro coral, con sus cierres de fábrica y rejas, ha sido un recinto incomprendido por la historiografía del siglo XVIII en adelante, en tanto que limitador de una visibilidad espacial basada en la contemplación de arquitecturas desnudas, vacías de los muebles e instalaciones litúrgicas que vestían los edificios. Es bien conocido el relato de cómo la piqueta de la reinterpretación espacial contemporánea se dedicó a reubicar las sillerías y demoler los trascoros de las catedrales⁷². En los monasterios, la desamortización y exclaustración o la convulsa historia del siglo XX trasladaron o llevaron a la hoguera conjuntos completos de sillerías, mientras los trascoros quedaban como tristes muñones de un elemento indispensable para la vida

⁷⁰ GARCÍA FLORES, A. «Ampliación y renovación de los monasterios cistercienses...», pp. 25-29.

⁷¹ E-Mah Clero Regular-Secular, L. 6085. *Profesiones desde el año 1601 y las gradas de los monges desde el año 1500. También están aquí las profesiones de los frayles legos*, sin foliar.

⁷² CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María. «Los coros capitulares: Balance de su historia moderna en términos de restauración monumental». *Minius*, XXI (2013), pp. 119-154.

monástica. Algunos se han conservado milagrosamente *in situ* –como el de la iglesia del monasterio de Piedra y quizás un muro del de Sant Pau de Caserres– aunque, tras la pérdida de la sillería, el desmonte del trascoro fue en paralelo a la repriminación del edificio, quedando solo reflejado en fotografías y planimetrías históricas⁷³.

Cuando la historia fue más benévola, incluso conservándose en su totalidad, los conjuntos corales no se vieron exentos de su cuestionamiento desde la sempiterna búsqueda del espacio diáfano para una mirada históricamente desinformada que, en abadías como la de San Xulián de Samos, acabó por desplazar su sillería y derribar el trascoro ya en la tardía fecha de 1967⁷⁴.

La historia no fue mucho más benévola con el coro en alto. En los monasterios más antiguos fue considerado una pieza extemporánea ajena a la quimérica imagen inicial del edificio, buscada por los aficionados a estilos. De hecho, el derribo de tribunas corales fue moneda de cambio en la restauración más radical tanto de monasterios benedictinos, como de otras órdenes. Sin ir más lejos, el corito de San Millán de Suso no casaba con la arquitectura del siglo x que se quiso resucitar. Lo mismo ocurrió en las drásticas restauraciones y/o reconstrucciones de San Martín de Frómista, Santa María de Ripoll o Sant Pere de Rodes, donde el coro o sus restos fueron simplemente suprimidos. El de Sant Feliú de Guíxols fue mutilado, con la idea de recuperar cierta espacialidad eclesial. Por fin, entre los premonstratenses, los de Aguilar de Campoo y Retuerta fueron eliminados durante el siglo xx.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la introducción del coro en alto entre benedictinos y cistercienses fue una solución funcional singular, que complicó notablemente la organización espacial de la iglesia al conservar el coro bajo y delimitar a los pies de la iglesia un espacio accesible a los fieles que pudo convertirse en parroquia. Además, que la comunidad

⁷³ Centrado en los cistercienses en la Corona de Aragón, CARRERO SANTAMARÍA, E. «Celebrar la arquitectura...», pp. 65-73.

⁷⁴ Cf. LÓPEZ SALAS, E. «El traslado del coro...».

podiera hallarse separada del altar varios metros y en un plano diferente motivó ciertos inconvenientes en la celebración, que fueron detallados en textos legislativos de largo calado, como el ceremonial de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid.

Desde un punto de vista acústico, el coro en alto supuso la aparición de un punto más en la diversificación de espacios sonoros frente al altar mayor, al que hay que añadir la presencia de los fieles en el sotacoro que, lógicamente, participaban en los oficios en la medida que les era permitido. En las iglesias más monumentales, la separación entre altar mayor y el coro alto durante las celebraciones debió requerir un inteligible método de comunicación que facilitara el discurso entre los dos espacios. No en vano, que la única ocasión en el que el ceremonial estipula una obligación de residencia en uno de los dos coros sea para establecer que la misa del domingo debía celebrarse obligatoriamente en el coro bajo, obedeció a una clara razón organizativa que el coro alto complicaba.

Desde una perspectiva espacial, lo más llamativo es que el coro en alto no fue adoptado por los monasterios que así lo tuvieron a bien. Por lo tanto, no fue una característica de la reforma de las órdenes contemplativas ni, por supuesto, atribuible a ninguna de las tres congregaciones benedictinas peninsulares. Solo en el Císter fue una costumbre exclusiva de la congregación de Castilla. Del mismo modo, el coro bajo benedictino pudo adoptar distintas localizaciones en la topografía de la iglesia: desde la sempiterna sillería en la nave central, hasta su colocación en el retroaltar de la capilla mayor que, al fin y al cabo, recordaba a su ubicación primigenia, previa a la ampliación de la sillería con el crecimiento de la comunidad. En todos los casos se trata de ejemplos de la total variedad espacial de los monasterios benedictinos que, aun perteneciendo a la misma congregación, carecieron de rígidos esquemas funcionales comunes a todos sus edificios, como ponen de relieve las rúbricas al respecto del ceremonial vallisoletano. En resumidas cuentas, que funcionalmente y con reformas y ceremoniales de uso común, un monasterio benedictino siguió sin ser uno cisterciense.

El presente volumen ofrece una visión rigurosa y sugerente de la investigación musicológica actual sobre música medieval y renacentista en la Península Ibérica, combinando textos de académicos consagrados junto con contribuciones de jóvenes emergentes. Como tal, la obra se estructura en cuatro bloques que, en su diversidad, sumergen al lector en el rico paisaje sonoro del periodo: fuentes y repertorios de canto litúrgico, organología e iconografía musical, espacios y prácticas musicales, y estudios sobre la vihuela. El elenco de trabajos aquí reunido permitirá conocer recientes avances en ámbitos tales como la fragmentología, la lexicografía, la transmisión y adaptación de repertorios, la actividad musical de individuos e instituciones, o el uso y simbolismo de los instrumentos musicales. En conjunto, el volumen ofrece enfoques analíticos y aportaciones que resultarán de interés para estudiantes, profesores e investigadores de múltiples áreas. Su lectura invita a redescubrir el patrimonio sonoro ibérico con oídos nuevos desde la evidencia material y los protagonistas que le dieron forma, ofreciendo paralelamente una brújula crítica para futuras exploraciones.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943
2023



SEEM
SOCIETAT ESPANOLA
D MUSICOLOGIA

MEDYREN

seam
SOCIETAT ESPANOLA
D MUSICOLOGIA



Proyecto de Investigación *Spanish Early Music Manuscript Project II*
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PID2021-123967NB-I00

ISBN: 978-84-1091-091-1



9 788410 910911