

EL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

ÁNGELA FRANCO MATA

Resumen: El coro de la catedral de Toledo sigue el modelo del de la catedral de Santiago de Compostela. Situados ambos –el de Maestro Mateo fue dispersado y parcialmente destruido en el siglo XVII– en el centro del templo, el coro toledano está articulado en doble altura. Fue construido en diversas etapas y consecuentemente pertenece a estilos diferentes. El trascoro fue realizado por los años 1360 durante el pontificado del arzobispo Pedro Tenorio. La sillería baja narra la conquista de Granada a través de la toma de distintas plazas en 50 relieves. La sillería alta fue encargada a partes iguales a Felipe Bigarni y a Alonso Berruguete, que desarrollaron un espléndido programa iconográfico con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, Credo, además de la Genealogía de Cristo según el evangelista Lucas.

Palabras clave: Coro, Genealogía de Cristo, conquista de Granada, Transfiguración, órganos.

Summary: The choir of the Toledo cathedral follows the model of the cathedral of Santiago de Compostela. Both choirs are situated in the middle of the building. The choir of Master Mateo was dispersed and partially destroyed in the seventeenth century. The choir in the Toledo cathedral is two-stories high. It was constructed in different periods and consequently reflects different styles. The transchoir was built in the 1360s during the pontificate of archbishop Pedro Tenorio. The fifty carved reliefs in the choir-stalls of the lower choir narrate the conquest of Granada through the taking of different towns. The commission of sculpting the upper choir was given to Felipe Bigarni and Alonso Berruguete in equal parts. The reliefs in these choir-stalls portray a splendid iconographic story, with personages from the Old and New Testaments, the Credo, and Christ's genealogy as told by Luke, the Evangelist.

Keys Words: Choir, Christ's Genealogy, Granada Conquest, Transfiguration, organs.

Cuando se habla sobre coros se alude generalmente y en exclusiva a las sillerías, que, en efecto, sirven de asiento a los canónigos y otros clérigos en las catedrales, y a los religiosos y religiosas en los monasterios. En ellos se rezan y cantan comunitariamente el Oficio Divino y la liturgia de las Horas Canónicas a lo largo del año litúrgico.

Un análisis global integra la música y en consecuencia, los órganos. Aunque el estudio de estos instrumentos musicales debe de efectuarse por expertos, sin embargo cumple el dar unas pinceladas con el fin de que el capítulo quede articulado en su justa medida. La música es propia de la liturgia solemne y en la catedral de Toledo, además de los dos órganos que flanquean la sillería coral, pende otro, llamado del Emperador sobre la fachada interior de la puerta de los Leones¹. El chantre o maestro de coro, uno de los capitulares de mayor rango, así como los maestros de capilla que estaban obligados a componer obras para las festividades y formar a los niños cantores, cumplían con el importante cometido de dirigir las alabanzas a Dios por medio de la música, una de las siete artes liberales, que componían el *Trivium* [Gramática, Dialéctica, Retórica] y el *Quadrivium* [Aritmética, Geometría, Astronomía, Música]. Desde el ángulo musical se comprende la iconografía de los dos atriles correspondiente a temática bíblica, en el coro del arzobispo, y en el Deán, como analizaré más adelante. Los personajes portan instrumentos musicales: flautas, arpas, violines, platillos, panderetas, de extraordinaria importancia para recuperar además la peculiar manera de sujetar los instrumentos y la postura de las manos en el caso de instrumentos de arco. Algunos conjuntos románicos, como el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, así como la gran portada de Moissac, constituyen sendos «museos» de instrumentos musicales, cuya fidelidad del natural ha sido debidamente contrastada por los investigadores. Dejando aparte las campanas –de la torre de la catedral de Toledo pende la gigantesca campana «gorda», la más grande de España, con un peso superior a las veintiuna toneladas– en el coro así como en la capilla de Reyes Nuevos existen sendas ruedas de campanillas destinadas a llamar para la asistencia al coro. Junto a la iglesia de san Justo existe un edificio en cuyo patio se conservan los moldes de las campanas, que una vez fundidas eran transportadas a la catedral para su instalación².

Aunque es la *schola cantorum* de las basílicas paleocristianas la referencia más antigua que afecta a la configuración arquitectónica de las iglesias catedrales, los coros catedralicios medievales españoles responden a esta vieja tradición. El coro, su composición y jerarquía de asientos constituye el más fiel retrato del clero catedralicio que responde a una personalidad diferente en cada diócesis. Por lo que respecta a Toledo (fig. 1), el punto de partida para el emplazamiento del coro en el centro de la catedral es el coro pétreo de Maestro Mateo, en la catedral de Santiago de Compostela (fig. 2), que sustituyó al de la basílica construida por Alfonso III, mencionado en la *Historia Compostelana*³. La sillería

de Maestro Mateo ocupaba los tres primeros tramos del cuerpo de la nave a partir del crucero, más un cuarto tramo con altares y enterramientos y el *leedoiro*⁴, amplia tribuna que desempeñó diferentes funciones y que debía de parecerse al *jubé* de las catedrales francesas⁵. Dicho espacio no tardó en acoger capillas y enterramientos, función heredada por la catedral de Toledo al igual que la mayoría de las catedrales. El planteamiento del coro de la catedral de Santiago, llamado por P. Navascués *compostelano* se fijó definitivamente en Toledo, y precisamente por tratarse de la catedral primada, desempeñó también un papel de obligada referencia para futuros templos españoles, dando lugar a lo que el mismo investigador denomina *modelo español* frente al *modelo francés*, que se dispone en la cabecera en torno al altar mayor, pasando a denominarse *choeur-choir*, en inglés y *Chor* en alemán– a la propia cabecera.

En la concepción medieval del coro toledano levantado hacia el año 1360 durante el mandato del arzobispo don Pedro Tenorio (1375/76-18/5/1399)⁶ se incluía una puerta en el centro del trascoro, que se clausuró en el siglo XVI⁷. El hueco se ocupó con la capilla dedicada a Nuestra Señora de la Estrella⁸. El cerramiento estaba justificado como consecuencia de las modificaciones introducidas en el reinado de los Reyes Católicos, consistentes en el emplazamiento de la silla episcopal con las del deán y el chantre en el centro de la sillería, para presidir el conjunto desde el fondo, apoyando por lo tanto en el muro del trascoro, exactamente en el reverso del mismo⁹. El citado emplazamiento y disposición del coro trecentista serían completados en el siglo XVI consiguiéndose el conjunto más



Fig. 1. Coro de la catedral de Toledo, vista general.



Fig. 2. Coro de Maestro Mateo, catedral de Santiago de Compostela, reconstrucción virtual, detalle.



Fig. 3. Lado oeste de la cerca exterior del coro, catedral de Toledo.

espectacular del país en este tipo de construcciones, teniendo el coro de Maestro Mateo como inspirador del coro toledano. Ambos recios conjuntos son obras arquitectónicas de extraordinaria perfección, donde los operarios cortaron y encajaron las piezas con gran dominio de la técnica. El granito de Santiago fue sustituido por el mármol y alabastro en Toledo. Tanto el cardenal Alonso de Fonseca (1523-1534), nacido en Santiago de Compostela¹⁰, como don Juan Pardo de Tavera conocían el coro de Maestro Mateo, pues ambos personajes gobernaron la sede compostelana antes de sus respectivos mandatos en la catedral primada.

La catedral de Toledo, francesa por su traza, maestros y construcción, como las de Burgos y León, es completamente hispánica por la forma de resolver la cabecera y ordenar el espacio interior. La limitación espacial de la capilla mayor y la primitiva capilla de Reyes Viejos resulta una solución diferente a la adoptada en las catedrales francesas, desplazándose el coro al centro del templo, extremo pensado desde el comienzo y no al contrario¹¹. Ocupa las bóvedas cuarta y quinta de la nave principal. Se desarrolla el espacio en este orden: altar-fieles-coro-trascoro-fieles, posibilitando a estos últimos su participación tanto del ceremonial solemne ante el altar y el coro como la asistencia al culto ordinario que se celebra en el trascoro, como sucedió en Santiago, y todavía en la catedral de Lugo.

La catedral toledana, erigida sobre la antigua mezquita mayor, con anterioridad a la construcción gótica, desde 1085 hasta fines del siglo XIII¹², existió una organización espacial propia de una *ecclesia christianorum* en el interior de la mezquita *maurorum*, según se recoge en la documentación. La construcción del coro gótico perpetuó la disposición cristiana habida anteriormente en la mezquita. Se conjugan así dos corrientes, la autóctona de la mezquita de Toledo y la foránea de Santiago de Compostela. El esquema toledano se repite en la catedral de Sevilla, lo cual se explica en parte por la vinculación entre ambas bajo Fernando III el Santo desde la conquista en 1248.

El coro constituye uno de los conjuntos más bellos y armoniosos conjuntos corales del arte español, a pesar de los distintos estilos que lo integran. Corre por toda la altura, sirviendo de coronamiento a los tres muros que lo cierran por el testero y los costados, una ancha tribuna con el antepecho de hierro dorado, en el que están emplazados dos magníficos órganos, que se analizarán más adelante. El espacio abierto hacia la capilla mayor se cierra con una espectacular reja, que estuvo dorada y plateada como la que cierra la capilla mayor, y se asienta sobre el segundo de los dos escalones que elevan el pavimento coral. Es obra de Francisco de Villalpando, que la contrató en 1551 y fue concluida por su hermano Rui Díaz del Corral en 1564, por fallecimiento de aquél en 1561¹³. Las armas del cardenal Siliceo, en el centro de la misma, y las de Diego López de Ayala, el Obrero, pregonan su identidad. No se silencia la figura del empera-

dor Carlos V en una lápida estampada en el coronamiento, en la que se refiere la fecha, 1548, a la que se unen otras dos, con las inscripciones PROCUL ESTO PROPHANI (Alejaos de mí, profanos) y PSALE ET PSILE (Calla y canta), repetidas sobre el friso de las dos puertas de acceso. La reja es obra de Domingo de Céspedes, con quien colaboró el rejero Fernando Bravo¹⁴.

Iniciados los muros de separación del coro y las naves en el siglo XIV, debieron de construirse los asientos, pero entre 1489 y 1543 fueron sustituidos por las actuales sillerías baja y alta, las más grandiosas del país, como correspondía a la riqueza de la sede y del cabildo, así como al numeroso clero que acudía diariamente a cantar las horas. Se dividía en dos coros: el coro del arzobispo, al lado izquierdo (en dirección al fondo del coro) y coro del Deán, al derecho¹⁵. La sillería baja, relata la conquista de Granada en relieves prácticamente contemporáneos a la contienda, mientras la sillería superior, renacentista, recoge la genealogía de Cristo a partir de los evangelios de Mateo y Lucas, así como diversos patriarcas del Antiguo Testamento, además de la inclusión del santoral con especial preponderancia de los santos toledanos. La cerca exterior que cierra el coro se orna con el programa iconográfico de los dos primeros libros del Pentateuco, Génesis y el Éxodo. Los cincuenta y seis relieves que la conforman apean sobre una columnata para la que presumiblemente se reaprovecharon los fustes de mármol de la mezquita sobre la que se asienta la catedral¹⁶.

La cerca toledana presenta un paralelismo con la *clôture* de Notre-Dame de París, donde se desarrolla un programa iconográfico del Antiguo y el Nuevo Testamento, en el que Dorothy Guillerman ha visto un sentido eucarístico y político¹⁷. El programa toledano se aplica a otros conceptos. El carácter regio de la obra francesa se torna social, pasando lo judío a compartir protagonismo con las creencias cristianas. No en vano Toledo era la ciudad de las tres religiones¹⁸. En Toledo, la relación con la liturgia eucarística se sustituye por la liturgia pascual como se infiere de la representación del programa iconográfico. Las plagas de Egipto, que en el resto de Europa carecen de especial interés, en Toledo adquieren un rango iconográfico muy importante. Si en la Haggadah de Sarajevo se figuran en su totalidad, en Toledo se plasman siete, apreciándose un marcado carácter reiterativo.

He contabilizado diversos programas paralelos al del Génesis y el Éxodo en el trascoro de Toledo (fig. 3); entre ellos el de Santa María de Pontevedra es bastante significativo en el contexto cristiano¹⁹. En ambos conjuntos he observado un claro paralelismo en cuanto a la finalidad litúrgica. El número de escenas en uno y otro templo resulta desproporcionado. A los cincuenta y seis episodios en Toledo corresponden doce en la iglesia de Pontevedra, donde se observa un claro carácter sintético. He establecido la correspondencia entre uno y otro conjunto en la distribución de los relieves.



Fig. 4. Lado sur de la cerca exterior del coro, catedral de Toledo.

GÉNESIS

I. Desde la creación a la muerte de Adán.

Toledo. La Creación se plasma de la siguiente manera (fig. 4). Primera jornada: separación de la luz y las tinieblas (Gen., 1, 15). Segunda jornada: separación de las aguas y del cielo (Gen., 1, 6-8). Cuarta jornada: creación del sol y la luna (Gen., 1, 14-19). Quinta jornada: creación de los animales (Gen., 1, 20-25). Creación de los ángeles.

Pecado de los ángeles o caída de los ángeles malos. La creación de los ángeles, perteneciente a la teología dogmática, no se menciona en el Génesis, sino a lo largo del Antiguo Testamento, y sucedió aquélla el primer día de la creación. En el relieve toledano se figura al creador rodeado de ángeles, que le adoran postrados de rodillas, con las manos juntas, siendo bendecidos por Dios. La primera vez que se menciona la caída es en el Libro de Enoch, y la leyenda de la caída de Lucifer, de origen iranio, aparece en el Apocalipsis (12, 7-9). A Satanás se alude en la versión latina del apócrifo «Vida de Adán y Eva»²⁰, cuando engaña a ésta por segunda vez, transformándose en un ángel resplandeciente de camino al río Tigris, donde Eva lloraba desconsoladamente. La representación en Toledo responde a la fórmula citada, con la diferencia de que unos caen al abismo de cabeza y otros doblan las alas hacia abajo. En Pontevedra, los episodios de la Creación son aglutinados en una sola escena. Conviven animales, aves etc. con los símbolos celestes, sol, luna y estrellas, rodeando a Dios Creador (Gen. 1, 1-25).



Fig. 5. Creación de Adán sin ombligo, cerca exterior del coro de la catedral de Toledo.

Toledo Sexta jornada: creación del hombre (Gen. 1, 26-27; 2, 18-25). Dios con Adán y Eva desnudos [ocho relieves]. «Dijo Dios: «hagamos al hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza, y domine en los peces del mar, en las aves del cielo, en los ganados y en todas las alimañas y en toda sierpe que serpea sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios le creó». Dios aparece creando la

imagen de Adán, que figura ya modelada, y sobre la que da los últimos toques como si de una escultura se tratara. Es conveniente advertir que Adán aparece sin ombligo (fig. 5), pues no fue engendrado por mujer, sino que es una obra salida de las manos de Dios-Alfarero. Así aparece en la Haggadah de Serajevo – hacia 1350– y en la Biblia de la Casa de Alba –siglo XV– (fig. 6), realizada por manos judías, y unos siglos antes en la Biblia de Pamplona (fig. 7), en la Real Academia de la Historia²¹. El mundo judío, pues, ha influido sobre dicha modalidad, a partir de textos antiguos tanto bíblicos como del Próximo Oriente. No se menciona esta cuestión en la *Vita Adae et Evae*²². «...macho y hembra los creó» (Gen. 1, 27). «Ambos estaban desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro (Gen. 11, 25). Esta es la escena representada en Toledo, Dios al lado de un árbol, coloca afectuosamente su mano izquierda sobre el hombro de Adán, tras el que aparece Eva en segundo plano y menor relieve. El episodio de Adán y Eva arrodillados ante el Creador es frecuente en el arte cristiano ya desde el temprano siglo IX –Biblia de San Pablo Extramuros, de Roma– hasta el siglo XIX, destacando ampliamente desde el punto de vista proporcional los siglos del gótico.

En Pontevedra, la creación de Adán y Eva. Dios con Adán y Eva desnudos junto al árbol del Bien y del Mal. La primera escena figura a Dios inclinado bendiciendo a Adán y Eva desnudos, él sentado y Eva de medio cuerpo, rodeados de los árboles del paraíso, que hacen el efecto de una cubrición.



Fig. 6. Adán y Eva sin ombligo, Biblia de Alba, Palacio de Liria, Madrid.



Fig. 7. Adán y Eva sin ombligo, Biblia de Pamplona, Real Academia de la Historia, Madrid.

No estoy de acuerdo con la identificación realizada por la Sra. Fernández Rodríguez, a propósito de la creación de Eva²³, ya que no procede la representación de Eva sin figurar antes la creación de Adán. Se trata de la síntesis de la creación de ambos. Tampoco comparto su aserto en lo que llama matrimonio de Adán y Eva²⁴, sacramento instituido por Jesucristo en las Bodas de Caná.

Toledo Pecado de Adán y Eva y expulsión del paraíso. Dios con Adán y Eva tras el pecado (Gen. 3, 7-19). Expulsión del paraíso (Gen., 3, 22-24) [dos relieves].

En Pontevedra se le dedica el mismo espacio. Estimo de interés observar que para la representación del pecado de Adán y Eva se han elegido dos momentos diferentes. En Toledo se figura a Dios descubriéndolos en el momento de la desobediencia; ellos, para cubrir su desnudez, colocan sobre las partes pudendas una hoja de higuera. En Pontevedra se figura el momento en que el demonio en forma de serpiente con cabeza de mujer, les incita a pecar. Esta iconografía es típica del siglo XV, y hay abundantes ejemplos que lo constatan. En cuanto a la expulsión del paraíso, se contemplan algunas variantes iconográficas. Mientras en Toledo el ángel los ha expulsado y se coloca detrás de ellos, en Pontevedra, son impelidos a traspasar la puerta por el ángel con espada llameante, y a la salida otro personaje sostiene en alto su espada. Las actitudes son mucho más agresivas.

Toledo. Adán y Eva sometidos al trabajo (Gen. 4, 1) [un relieve].

En Pontevedra se sintetiza en una escena. Ambas representaciones no difieren prácticamente nada; tan sólo en la inclusión, en Pontevedra, del personaje con espada, ya visto en la escena anterior. Adán cava la tierra y Eva hila con la rueca.

Toledo. Caín y Abel. Caín mata a Abel (Gen. 4, 2-8). Caín intenta cubrir el cadáver de Abel [dos relieves]; Dios recrimina a Caín. Muerte de Caín por Lamec [dos relieves].

Pontevedra. Ofrendas de Caín y Abel. Caín mata a Abel.

A la luz de lo indicado, se observa que el ciclo presenta variantes tan significativas en ambos templos, como para afirmar sin lugar a duda, la distinta fuente de inspiración. En Toledo no figura la escena de las ofrendas de Caín y Abel a Dios. Está representada, en cambio, en Pontevedra, con gran lujo de detalles, donde se sigue la idea textual bíblica (Gen., 4, 2-5), aunque reúne, por razones de espacio, las ofrendas de los dos hermanos que se aglutinan en un mismo momento. «Abel fue pastor y Caín agricultor. Pasado algún tiempo presentó Caín a Yavé una ofrenda de los frutos de la tierra. También Abel le ofreció los primogénitos más selectos de su grey. Yavé se complació en Abel y su ofrenda, mientras que le desagradó Caín y la suya». Se hallan depositados los respectivos productos sobre el ara, el cordero con las llamas en vertical, simbolizando el agrado de

Yavé, y la gavilla de Caín con ellas hacia abajo, símbolo de rechazo. Abel está postrado de hinojos, mientras Caín está sentado, potenciándose las respectivas actitudes. La iconografía gótica francesa se ha hecho eco del tema, debiéndose a G. Sanoner importantes trabajos al respecto²⁵.

La representación del fratricidio de Abel es diferente. En Toledo, la muerte de Abel a manos de Caín por un mordisco en la yugular (fig. 8), ha interesado de forma particular en la edad media y la crítica se ha hecho eco de ello. Además de Oliver F. Emerson²⁶, también han tratado sobre él W. Skeat²⁷, J. K. Bonnell²⁸ y Meyer Schapiro²⁹, aunque se interesan fundamentalmente por el objeto utilizado por Caín para cometer el crimen. La iconografía proviene no de fuentes cristianas, sino de textos apócrifos judíos –Zohar, *Vita Adae et Evae*– Esta modalidad iconográfica se repetirá un siglo más tarde en la sillería de la catedral de Cuenca, obra de los hermanos Egas, artistas bruseleses asentados en España, que adoptaron la fórmula por indicación expresa de los encargantes³⁰, y a comienzos del siglo XVI es adoptada en la sillería de la catedral de Burgos³¹. En Pontevedra, por el contrario, el asesino utiliza la quijada de un asno, trasposición errada, según Emerson, del episodio de Sansón (Jueces, 15, 16).

Toledo. Adán, Eva y Seth hasta la muerte de Adán, con elementos de la leyenda del Árbol de la Cruz. Súplica de Adán. Adán manda a Seth al paraíso a buscar el óleo del árbol. Seth es recibido a las puertas del paraíso. Sepultura de Adán. El árbol que brota del sepulcro de Adán [siete relieves].

En el conjunto de Pontevedra, la escena identificada por Begoña Fernández como la Lamentación de Adán y Eva sobre el cuerpo muerto de Abel es un claro error; no se recoge en ningún texto bíblico, ni apócrifo. Se trata de la Lamentación ante el cadáver de Adán por Eva y su hijo Seth. Varios detalles lo confirman, como lo explico al analizar los relieves toledanos, y que resumo a continuación. En primer lugar la escena sintetiza dos momentos, que en Toledo se disponen por separado, el ya citado y el árbol que brota del sepulcro de Adán con los tres retoños de cedro, ciprés y pino. La leyenda de Adán era muy conocida en la Edad Media en distintas versiones, que ha sido analizada por L. Vázquez de Parga con su consabida maestría³². Las dos versiones apócrifas de la vida de Adán, particularmente la latina, más cercana al relieve toledano, son explícitas en el relato. Tras haber reunido Adán a sus hijos y mientras Eva se lamenta de su pecado, muere Adán. Los ángeles suplican a Dios para que le sea otorgado el perdón, Dios se compadece, y a continuación se inician los cuidados funerarios del cadáver de Adán. También fue recogido por los ángeles el cadáver de Abel, pues no había recibido dichos cuidados. Ambos fueron sepultados, según el mandato de Dios, en la zona del paraíso, en el lugar en que Dios había encontrado polvo. También le es anunciada la resurrección en el último día. En el relieve toledano, que iconográficamente simula una trasposición de la deposición de Cristo, se representa el entierro de Adán delante de un sarcófago pris-



Fig. 8. Muerte de Abel por Caín, lado oeste de la cerca exterior del coro, catedral de Toledo.

mático; a la cabecera y a los pies Seth y Dios envuelven el cuerpo en un sudario. Eva, entre dos hijas, asiste apesadumbrada a la escena, esperando su próxima muerte³³.

Algunas variantes se observan en el relieve pontevedrés, donde figuran tres personajes, Adán sobre el sepulcro, Eva y Seth. Entre ellos, se ve el árbol con las tres ramas que brotan del sepulcro. El artista se ha inspirado en los Apócrifos, no sólo del Antiguo, sino también del Nuevo Testamento. Con-

cretamente en el Evangelio de Nicodemo, en el *Descensus ad Inferos*, Seth se expresa con palabras casi idénticas a las de la Vida de Adán y Eva, si bien aquí no se dice nada sobre que el ángel le diera ni los ungüentos, ni la rama pedida por Adán. «Y como Seth, así instruido, quisiera marcharse, el ángel le dio tres granos del fruto de aquél que había comido su padre diciéndole: «Dentro de tres días, cuando hayas vuelto junto a tu padre, éste morirá». Tú le colocarás bajo su lengua estos tres granos, de los que nacerán tres retoños de árboles, un árbol será un cedro, otro un ciprés, el tercero un pino. Por el cedro entendemos el Padre, por el ciprés el Hijo y por el pino el Espíritu Santo...». Murió Adán a los tres días que había predicho el ángel y Seth le enterró en el valle de Hebrón, y le puso en la boca, debajo de la lengua, los granos referidos, de los que brotaron poco tiempo después tres retoños de una braza de alto».³⁴

II. Noé y el diluvio (fig. 9).

Toledo. Noé construye el arca (Gen. 6, 9-16). El arca flota sobre las aguas (Gen. 6, 7-12; 8, 6-12) [dos relieves].

Pontevedra. El conjunto del programa se ha sintetizado en una sola escena, el arca flotando sobre las aguas, con la familia del patriarca y las parejas de animales dentro. En la parte superior, como en Toledo, se divisa la paloma.

III. Desde el diluvio hasta Abraham. Historia de Abraham

A diferencia de Toledo, ningún episodio de la historia de los tres patriarcas, Abraham, Isaac y Jacob, ni de José³⁵, se ha representado en Pontevedra. Se pasa directamente al Éxodo y concretamente a las plagas de Egipto, sintetizadas en un solo episodio.

Toledo. La embriaguez de Noé (Gen., 9, 18-27).

Toledo. Historia de Abraham. Teofanía de Mambré, llamada también Filoxenia u Hospitalidad de Abraham (Gen. 18, 1-5; 19, 1). Destrucción de Sodoma y Gomorra (Gen., 19, 27-29) [dos relieves].

III. Historia de Isaac y de Jacob.
[ocho relieves].

Toledo. Sacrificio de Isaac (Gen., 22, 1-12). Sacrificio del carnero (Gen., 22, 13). [dos relieves]. Rebeca habla con Jacob (Gen., 25, 29-34). Jacob usurpa a Esaú la bendición de su padre (Gen., 27, 15-29). Esaú ante Isaac para recibir la bendición (Gen., Gen., 27, 30-40). Sueño de Jacob (Gen. 18, 11-17). Jacob lucha contra Dios (Gen., 32, 23-31). Jacob y los ídolos (Gen., 35, 1-8) [seis relieves]

V. Historia de José

Toledo. Venta de José (Gen., 37, 12-27). Los hermanos de José entregan su túnica a Jacob (Gen., 38, 31-35). José se hace reconocer por sus hermanos (Gen., 45, 1-8) [tres relieves].

ÉXODO

I. Las plagas de Egipto. La Pascua.

No se consigna ni el nacimiento de Moisés, ni su juventud, ni su misión, dándose, en cambio, especial importancia a las plagas de Egipto, que en el arte es raro encontrarlas juntas. Por ello, en Toledo, este programa resulta especialmente significativo al lado de la miniatura del salterio de San Luis y la Biblia moralizada, ms. 2554, y la Haggadah de Sarajevo. Lo normal es resumirlas en la décima. En Toledo se han representado siete, cuatro de ellas según un mismo esquema iconográfico, con el Faraón en el centro vestido como un monarca occidental, coronado y sosteniendo en alto la espada, símbolo del poder que confiere la justicia. En torno a él, varios personajes y la respectiva plaga cayen-



Fig. 9. Noé construye el arca, lado sur de la cerca exterior del coro, catedral de Toledo.

do de las nubes, con los consiguientes efectos asoladores. Da la sensación de que la reiteración iconográfica es un reflejo de la reiteración del relato bíblico, aunque también influye la torpeza del artífice. Todas las plagas representadas en Toledo afectan de forma directa al Faraón, sobre cuyo cuerpo se aprecian las desoladoras consecuencias.

Toledo. Primera plaga: el agua se convierte en sangre (Ex. 7, 14-20). Segunda plaga: las ranas (Ex. 7, 25-29; 8, 1-2). Cuarta plaga: los tábanos (Ex. 8, 16-20). Quinta plaga: muerte del ganado (Ex. 9, 1-6). Séptima plaga: la granizada (Ex. 9, 22-25). Octava plaga: las langostas (Ex. 10, 12-15). Institución de la Pascua (Ex. 12, 1-6; 8-11). Identificación de las puertas de los hebreos (Ex. 12, 7). Décima plaga: muerte de los primogénitos de los egipcios (Ex. 12, 12-13) [nueve relieves]³⁶.

El amplio conjunto toledano, relacionado con fuentes judías, como la mencionada Haggadah de Sarajevo, difiere del de Pontevedra. La escena aquí representada, más que una referencia a la décima plaga³⁷ –prácticamente preceptivo en el arte occidental–, es identificable con el ángel exterminador, que vuela sobre las nubes portando la destrucción. El cordero echado en el suelo, que dobla sus cuartos traseros, alude en mi opinión al animal con el que los hebreos debían de celebrar la Pascua: «Dijo Yavé a Moisés y Aarón en el país de Egipto: este mes será para vosotros el comienzo de los meses, será el primero de los meses del año. Hablad a toda la comunidad de Israel y decid: El día diez de este mes tomará cada uno para sí una res menor por familia, una res menor por casa. Y si la familia fuese demasiado reducida para consumirla, traerá al vecino más cercano a su casa, según el número de personas y conforme a lo que cada cual pueda comer. El animal será sin defecto, macho, de un año. Lo escogeréis entre los corderos o los cabritos. Lo guardaréis hasta el día catorce de este mes; y toda la asamblea reunida de los hijos de Israel lo inmolará entre dos luces... En aquella misma noche comerán la carne, la comerán asada al fuego, con panes ázimos y con hierbas amargas. Nada de él comeréis crudo, ni cocido, sino asado, con su cabeza, sus patas y sus entrañas, y no dejaréis nada de él para la mañana; lo que sobre de él lo quemaréis al amanecer. Así lo habéis de comer. Ceñidas vuestras cinturas, calzados vuestros pies, el bastón en vuestra mano y lo comeréis de prisa. Es la Pascua, el Paso, de Yahvé (Ex. 12, 1-6; 8-11).

Este episodio conecta con el siguiente, que es la consecuencia de la identificación de las puertas de los hebreos, que si en Toledo se han representado separadamente, en Pontevedra se aglutinan en una sola con una economía de elementos verdaderamente inaudita. Con los elementos indispensables se ha conseguido leer el contenido. «Luego tomarán la sangre y untarán las dos jambas y el dintel de las casas donde lo coman» (Ex. 12, 7). El Ángel exterminador ya ha identificado las puertas de los hebreos y ahora inicia la destrucción de los egipcios.

II. Paso del Mar Rojo

De nuevo nos hallamos ante una desproporción enorme entre la generosidad iconográfica del conjunto toledano³⁸ frente a la reducción en Pontevedra, donde solamente se ha representado el maná. El ideólogo ha puesto especial empeño en resaltar el carácter de salvífico de la Pascua y su relación *tipo* con la Eucaristía.

Toledo. Paso del Mar Rojo (Ex. 14, 19-22). Persecución y muerte de los egipcios (Ex. 14, 15-28). El Maná (Ex. 16, 9-16). Brota agua de la roca del Monte Horeb (Ex. 17, 1-6). Batalla contra Amalec (Ex. 17, 11-13). [cinco relieves].

Tras la partida de Elim, y a consecuencia de las murmuraciones de los hebreos contra Yavé «dijo entonces Moisés a Aarón: «Ordena a toda la comunidad de los hijos de Israel: Acercaos a Yavé, pues Él ha oído vuestras murmuraciones». Aún estaba hablando Aarón a toda la comunidad de los hijos de Israel cuando ellos miraron hacia el desierto y he aquí que la gloria de Yavé se apareció en forma de nube. Yavé habló a Moisés diciendo: «He oído las murmuraciones de los hijos de Israel. Diles: «Al atardecer comeréis carne y por la mañana os hartaréis de pan; así sabréis que yo soy Yavé, vuestro Dios». Aquella misma tarde vinieron las codornices y cubrieron el campamento. Y por la mañana había una capa de rocío en torno al campamento. Y al evaporarse la capa de rocío apareció sobre el suelo del desierto una cosa menuda, como granos, parecida a la escarcha de la tierra. Cuando los hijos de Israel la vieron se decían unos a otros: «¿Qué es esto?». Pues como no sabían lo que era, Moisés les dijo: «Este es el pan que Yavé os da por alimento. He aquí lo que manda Yavé: Que cada uno coja cuanto necesite para comer, un gomor por cabeza, según el número de los miembros de vuestra familia; cada uno recogerá para la gente de su tienda» (Ex. 16, 9-16).

El episodio de Pontevedra sigue la narración bíblica con un carácter docente, inteligible para todos. Los personajes se aprestan a recoger el pan del cielo en variadas actitudes, los adultos en pie, un niño en el suelo. Uno eleva una fuente, otro una jarra. El programa pontevedrés finaliza con la citada escena. Los siguientes episodios relativos a la alianza en el Sinaí se explicitan solamente en Toledo³⁹.

III. La Alianza en el Sinaí.

La Teofanía (Ex. 19, 16-25). El becerro de oro (Ex. 32, 1-5). Moisés destruye las Tablas de la Ley (Ex. 32, 15-24). Moisés hace arrojar el becerro triturado en un recipiente. Moisés ordena matar a los hebreos idólatras (Ex. 3, 25-28). Renovación de la Alianza. Nuevas Tablas de la Ley (Ex. 34, 1-5). La Adoración de las Tablas de la Ley (Deut. 31, 9-13; 24-27) [ocho relieves].

Hasta la reforma de 1962, la *synaxis* bíblica constaba de doce lecturas o profecías, en las liturgias de occidente y en la jerosilimitana, en tanto la bizantina se componía de quince⁴⁰. Los relatos de la vigilia pascual trasladados al ámbito plástico, es decir, al relato de la creación (Gen. 1; el sacrificio de Abraham (Gen. 22), el Cordero Pascual (Ex. 12) y el Paso del Mar Rojo (Ex. 14), fueron entendidos de acuerdo con la significación profunda para la vida del cristiano. Son consideradas prefiguraciones veterotestamentarias que tendrán su plenitud en la figura de Jesucristo y consiguientemente para el cristiano a través del bautismo, punto de capital importancia en la liturgia del Sábado Santo. Varias ceremonias que tenían lugar ese día:

la bendición del fuego y del incienso,
la exaltación del cirio pascual,
la lectura de las profecías,
la bendición del agua bautismal,
la administración del bautismo y de la Confirmación y la celebración del sacrificio con asistencia de los neófitos,
el canto de las víspas.

Entre ellas, la lectura de las Profecías, es decir, los relatos bíblicos, era entendida como preparación para la administración del bautismo. Esta ceremonia, como toda la solemnidad del Sábado Santo –también llamado Día de Luz, Sábado de las Palmas y Vigilia de Pascua–, se celebraba con toda solemnidad en la basílica romana de San Juan de Letrán –dedicada al Salvador, y que después se llamó de San Juan, lo mismo que el batisterio contiguo en memoria del Gran Bautizador–, por la magnificencia de esta basílica y por su grandioso batisterio. Dicha celebración tenía lugar por la noche más bien que por la mañana, porque Jesucristo resucitó por la noche y porque se podía iluminar mejor formando con las luces como un bosque de claridad al recordar la resurrección del Salvador. Este ambiente de la basílica romana se vivía indudablemente en la espléndida catedral de Toledo, emulando la basílica lateranense. La dilatada duración de la celebración contribuía al esplendor; daba comienzo al anochecer prolongándose hasta la aurora. En la *dives toletana* se documentan ceremonias relacionadas con el drama religioso, como sabemos a través del manuscrito de F. Fernández Vallejo⁴¹. Este autor alude a las representaciones teatrales que tenían lugar en dicha época del año. Las relativas a la pasión tenían por finalidad realzar la solemnidad del culto y sensibilizar a los fieles por medio del histrionismo: Judas vomitaba blasfemias y en el drama de la resurrección los soldados escupían bravatas tendiendo a hacer las representaciones lo más vivas posibles. Las ceremonias de Toledo tenían lugar, según afirma el citado autor, entre los dos coros. No conozco documentación alguna en propósito de representaciones teatrales en Pontevedra, pero es lógico argüir esta idea en sentido afirmativo, por cuanto era lo general en la sociedad medieval.

Con las doce lecturas comienza propiamente el tradicional oficio de la vigilia romana de pascua, y constituyen, junto con otras oraciones y cánticos, la materia litúrgica de preparación para el bautismo, leídas las cuales, finaliza el

rito de la vigilia verdadero y propio. A continuación se procedía a la ceremonia del bautismo como tal, en el baptisterio y finalmente a la celebración de la misa de Pascua. El bautismo se impartía en el baptisterio, anexo a la iglesia, a donde accedían el cortejo del pontifice, el clero y el grupo de catecúmenos con sus padrinos, alternando los versículos del Salmo 41 «*quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum...*», mientras en la iglesia permanecía el pueblo con el clero inferior entonando letanías. La capilla del bautismo de la catedral de Toledo se halla casi de frente al trascoro, por lo que la procesión era más reducida, accediéndose a ella en el propio templo. En Pontevedra, como he indicado al principio, la pila bautismal está emplazada junto al conjunto iconográfico analizado, referencia directa al rito bautismal. Si la obra toledana es fechable en el pontificado del arzobispo Pedro Tenorio (1376-1399), en torno a los años ochenta del siglo XIV, el conjunto de Pontevedra resulta más difícil de datar, por su estilo más rudo y sin especiales referencias estilísticas a un momento determinado. Creo, sin embargo, que es obra del siglo XVI, de transición del gótico al renacimiento.

El programa iconográfico del relato bíblico tiene una finalidad litúrgica, por cuanto están vinculados con la Vigilia Pascual, cuyo ceremonial inspirado en el de los Santos Lugares está descrito por F. Fernández Vallejo⁴². Esta referencia documental es clara en cuanto a la celebración de ceremonias y procesiones en el ámbito catedralicio. Las representaciones teatrales referibles a la Pasión, celebradas en la catedral de Toledo, afirma el citado autor, tenían finalidad el solemnizar más las fiestas. En la misma catedral se representaba otro



Fig. 10. Muerte de Abel por Caín, sillería de Egas Cueman, Cuenca.



Fig. 11. Muerte de Abel por Caín, sillería de la catedral de Burgos.

drama de la pasión, materializado con sus personajes en la capilla del Cristo a la columna⁴³. El objetivo del programa iconográfico veterotestamentario citado no era, pues, puramente catequético, como se ha pretendido⁴⁴.

Las imágenes reflejan un claro paralelismo con las Haggadoth, particularmente con la Haggadah de Sarajevo; no en vano las relaciones entre la cultura cristiana y la judía, eran muy estrechas, como se pone de manifiesto en la creación de Adán y Eva sin ombligo y en la muerte de Abel por Caín a consecuencia de un mordisco en la yugular como se ha indicado⁴⁵. Este episodio, que es utilizado en la Biblia de Alba⁴⁶, así como por Egas Cueman en la sillería de Cuenca (fig. 10), es adoptado asimismo por en la sillería de la catedral de Burgos (fig. 11) por el discípulo de Bigarni Andrés de San Juan o Nájera, probable autor del relieve; trabajó en la sillería entre 1504 y 1513⁴⁷. En el trascoro se abren varios altares, identificados algunos con capillas, que se analizan, por hallarse unidas físicamente al trascoro⁴⁸.

Blas Ortiz menciona varios altares y capillas excavados en los muros del trascoro, éstas últimas de muy reducidas dimensiones (fig. 3). Da comienzo con el altar dedicado a la Magdalena, que él considera capilla, emplazado frente a la gran pintura de san Cristóbal, donde se celebraban cinco misas semanales por el alma del arzobispo don Rodrigo. Pondera su figura; estaba «adornado de summo ingenio, doctrina y puericia de varios ydiomas, insigne, oró en el concilio lateranense, que presidió Inocencio 3 pontífice, estando congregados en él los prelados de cassi todas las yglesias, y mucho número de gentes de diferentes naciones....»⁴⁹. Una larga inscripción en latín recoge todos estos extremos y muchos más. Actualmente sobre el altar reposa una escultura barroca de la santa, de mármol blanco y del siglo XVIII. El siguiente altar –llamado capilla por Ortiz– está dedicado a Santa Isabel de Hungría. Fue trasladada de la entrada del cabildo. Por institución de Juan Alfonso se celebran semanalmente cinco misas⁵⁰. Como el anterior altar, tiene una estatua barroca de similares caracteres; la santa es portadora de un libro. Es de suponer que originariamente ambas «capillas» tuvieran la estatua correspondiente. A modo de simple hipótesis, podría identificarse con Santa Isabel la estatua vestida con toca de viuda, actualmente en el ambulatorio que cerca la capilla mayor.

En el frente occidental y de izquierda a derecha la primera capilla –altar, según Blas Ortiz– estaba dedicada al Descendimiento del Cuerpo Santísimo de Jesús de la Cruz, denominación parcialmente transmutada desde antiguo en la dedicación al Cristo tendido⁵¹. Fue erigida por el canónigo Nicolás Ortiz en 1510, y dotada por su sobrino Rodrigo Ortiz. Pondera al grupo del Descendimiento, al que denomina Nicodemus y Joseph de Abarimatia. En este altar Rodrigo Ortiz instituyó dos sacerdotes y un sacristán para celebrar misas por el alma de los fundadores⁵². El grupo del Llanto por Cristo muerto está intercalado en el Descendimiento y la colocación de Cristo en el sepulcro⁵³. Está formado por siete personajes; el cuerpo de Cristo extendido reposa sobre el regazo de la Virgen, quien en lugar de estrechar el cuerpo de su Hijo, mantiene las manos juntas,

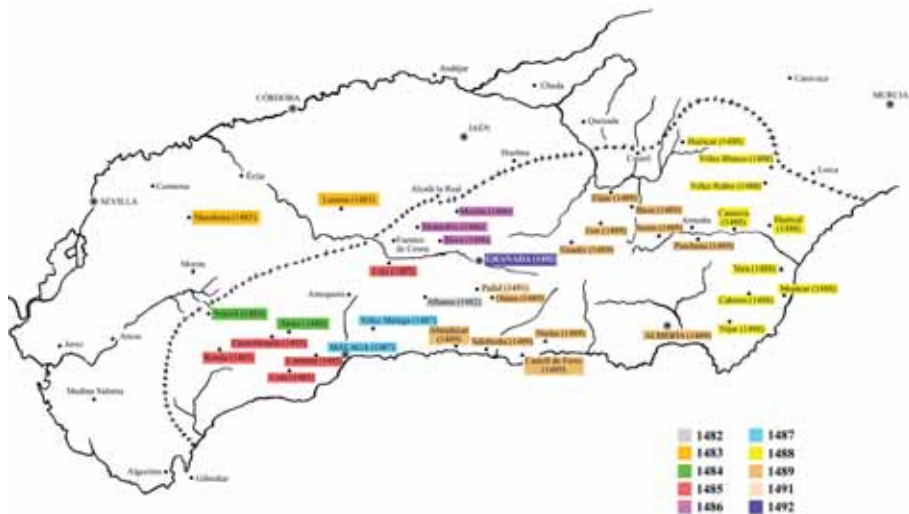


Fig. 12. Mapa de la conquista de Granada (Á. Franco).

como en el grupo de la cripta. El Conde de Cedillo lo atribuyó a Copín, atribución reforzada recientemente sobre base a aspectos estilísticos de ambos grupos, considerándose éste anterior, en razón de la fecha de fundación de la capilla⁵⁴. En el frontal figura el escudo del cardenal Portocarrero. La reja de cierre de esta capilla, que venía considerándose, al menos en la parte superior, obra de Domingo de Céspedes, se atribuye, como la de la capilla de santa Catalina –en la cartela de entrada dice Capilla de santa Lucía–, a la escuela de Juan Francés⁵⁵. La representación del Árbol de Jesé, alusiva a la genealogía de Cristo, no es frecuente en este tipo de material.

La capilla central está dedicada a la Virgen de la Estrella –altar, según Blas Ortiz– y perteneció a la Cofradía de Laneros. Fue fundada por don Fernando Pérez de Ayala, canónigo de Toledo en honor de la Virgen María, que



Fig. 13. Esquema de la sillería baja, catedral de Toledo (José Luis Sancho a partir de Sisto Ramón Parro).

en origen se llamaba del Pilar, porque en aquel lugar corría una fuente, de la que bebían los que acudían en las principales festividades. Fue dotada por el fundador con tres misas semanales. También Fernando de Illescas, cantor y canónigo mandó celebrar una misa diaria⁵⁶.

Está cerrada por una reja comenzada a labrar en 1645 y fue concluida en tiempo del cardenal Portocarrero; es posterior a la capilla que ya existía a finales del siglo XV. Tanto en la reja como en el altar figuran las armas del cardenal, y a los pies, fuera de la capilla, se emplaza la lápida sepulcral metálica del arzobispo Valero y Losa († 1720)⁵⁷. La imagen gótica de Nuestra Señora de la Estrella se denomina así presumiblemente por las estrellas que decoran el manto. Aunque algo desproporcionada en altura, la imagen es esbelta y de formas sinuosas⁵⁸. Fue estofada y dorada en 1543 por P. López de Tejada. El revestimiento de mármoles se debe a Juan Guillén en 1646. Dos textos pueden leerse a la derecha. Uno de ellos comienza con *Oh vosotros todos que pasáis*, que se reza en el Viernes Santo⁵⁹. Este tipo de devociones es muy frecuente durante los siglos finales de la Edad Media, así como la representación de las catorce estaciones del *Via Crucis*, que pervive hasta el momento actual. En la iglesia de Santiago de Lieja se conservan catorce relieves del siglo XIX, referentes al *Via Crucis*, donde figura el texto mencionado, en francés, perteneciente a la decimocuarta estación.

La capilla de Santa Lucía fue edificada por el canónigo Lucas de las Peñas en 1516 para enterramiento suyo y de su familia. La dedicación está indicada en una lápida escrita en caracteres góticos del siglo XV empotrada en el murete izquierdo. «ESTA CAPILLA FIZO EL S / PEÑAS CANONIGO EN LA SANTA / IGLESIA DE TOLEDO LA DOTO DE TRIBUTOS / EL CAPELLAN Q(UE) FUERE DEVA A DE / MISAS Y LOS CAPELLANES / DE CORO AN DE HACER LA FI/ESTA DE LA CONCEPCION DE / NUESTRA SEÑORA Y LA FIES/TA DE SANTA CATALINA Y DOS / ANIVERSARIOS CADA AÑO POR SUS / PADRES Y HERMANOS Y POR LOS / LOS Q(UE) ESTAN ENTERRADOS EN ESTA CAPILLA A AÑOS 1516.

Legó una renta para un capellán con la obligación de celebrar tres misas semanales, los lunes por los difuntos, los miércoles, de la Santísima Trinidad y los sábados de Nuestra Señora. También se celebraban tres misas por el alma del doctor Juan Martínez de Herrera, canónigo de Toledo, a las cuales sirve un sacristán⁶⁰. En el retablo dorado hay tres hornacinas con imágenes de Santa Catalina, Santa Inés y Santa Águeda, pintadas y doradas por Pedro López de Tejada en 1543. La parte superior de la reja, adscrita un tiempo a Domingo de Céspedes⁶¹, es considerada de la escuela de Juan Francés⁶².

Frente a las capillas/altar de Santa Isabel de Hungría y de María Magdalena describe Blas Ortiz las también reducidas capillas de San Miguel y San Pedro de Osma, ésta última frente a la capilla de San Pedro. En la primera se rezaban cuatro misas semanales por el alma de Pedro Núñez, racionero de Toledo y estaba establecida la asistencia a los oficios del coro. Por su parte Diego Pérez se mostró especialmente dadivoso, pues instituyó la celebración de 156 misas

anuales, número que dejó obligado en la capellanía fundada en la siguiente capilla Diego Rodríguez de Oviedo, racionero de Toledo, donde Sancho Fernández, también racionero legó la manda de dos misas semanales⁶³.

El clero catedralicio estaba formado por el arzobispo, catorce canónigos, que eran dignidades, otros cuarenta canónigos, cincuenta racioneros, cincuenta capellanes de coro y varios canónigos más que se llamaban extravagantes, además de los monaguillos, seises, lectores, cantores y músicos. La colocación de tan enorme conjunto de personas estaba sujeta a una férrea jerarquía⁶⁴.

La sillería baja estaba destinada a los canónigos extravagantes, capellanes de coro y de Haro, y a los cantores asalariados que se sentaban frente a los facistolos; y asimismo para los prebendados achacosos. Contiene cincuenta asientos, y en cada uno de los respaldos, y cuatro más en las esquinas, se representan episodios de la conquista de Granada. La disposición de las plazas conquistadas se distribuye en los tres frentes de la sillería. En el testero del coro del arzobispo y del fondo hacia el altar mayor, se inicia con el tablero que se supone Granada, las dos siguientes carecen de identificación. 4. Alora. 5. Melis, 6. Xornas. 7. Erejan. 8. Alminia, 9. Baza, 10. 11. Málaga, 12. Salobreña. 13. Almuñécar. 14. Comares. 15. Vélez. 16. Montefrío. 17. Moclín. 18. Illora. 19. Loja. 20. Cazarabonela. 21. Coín. 22. Cartaza. 23. Marbella. 24. Ronda. 25. Setenil. 26. Alora. 27. Alhama. En el lado del testero se inicia con 1. la probable toma de Málaga. 2. Nixar. 3. 4. 5. Desconocidas. 6. Padux. 7.8. Desconocidas. 9. Vera. 10. Huéscar. 11. Guadix. 12. Purchena. 13. Almería. 14. Rión. 15. Castilfierro. 16. Cambris. 17. Zaganí. 18. Castul. 19. Gor. 20. Camoria. 21. Moxácar. 22. Vélez Blanco. 23. Gurarca. 24. Vélez Rubio. 25. Soreo. 26. Cabrera. 27. Almería.

Constituye una crónica de la contienda que duró diez años (1482-1492), y que, en términos de M. Á. Ladero, «fue un suceso central y singularmente denso en su valor explicativo, dentro del conjunto de la historia hispánica, y fue la parte más rica del legado que, conscientemente, quiso dejar la época de los Reyes Católicos a su posteridad»⁶⁵. La guerra se llevó a cabo con un ejército que fue la última hueste medieval en Castilla, pero la experiencia acumulada permitiría dar forma al ejército monárquico moderno en los años siguientes. Era muy heterogéneo, con predominio de la caballería, y donde desempeñó un papel muy importante la artillería⁶⁶. Un punto de inflexión supuso la toma de Alhama (1482), siguiendo los avances desde diversos frentes, la región de Málaga, Murcia y el cierre al mar a posible ayuda desde África por Almería. Esta sucesión bélica consta en la disposición de los propios respaldos de la sillería⁶⁷.

La conquista del reino de Granada se efectuó en tres fases: 1. De 1482 a 1484. Años decisivos. De 1485 a 1487. Últimas campañas: de 1488 a 1491. Sobre el mapa de dispersión de las plazas, trazado por Juan de Mata Carriazo, he dispuesto la correspondiente fecha en que cada una de ellas fue conquistada (fig. 12), con el fin de facilitar su lectura cronológica (fig. 13). A través de ello he



Fig. 14. Toma de Alhama, silliería baja, catedral de Toledo.



Fig. 15. Toma de Lucena, silliería baja, catedral de Toledo.



Fig. 16. Toma de Setenil, silliería baja, catedral de Toledo.



Fig. 17. Toma de Moclín, silliería baja, catedral de Toledo.

podido establecer los sucesivos avances importantes desde el punto de vista táctico, que se reseñan a continuación. El primer empuje se produce el 28 de enero de 1482 en Alhama (t. 1) (fig. 14), en pleno corazón de la provincia de Málaga al que siguen las conquistas de las plazas de Lucena (20/4/1483) (t. 22) (fig. 15) y Marchena (21/7/1483) ubicadas respectivamente en Córdoba y Sevilla. Los avances continúan por toda el área occidental de la provincia malagueña durante 1484 y 1485, varias de cuyas localidades están identificadas en la silliería; en ocasiones no se conocen las fechas concretas. La disposición de los relieves es como sigue: Álora (junio 1484) (t. 2), Setenil (20/9/1484) (t. 3) (fig. 16), Coín [*Cartama*] (28 de abril de 1485) (t. 6), Cártama [*Coyñ*] (28 de abril de 1485), (t. 7), Ronda, (entre el 10 y 20 de mayo de 1485) (t. 4), Marbella (entre el 24 y el 30 de mayo de 1485) (t. 5), Loja (28 o 29 de mayo de 1485) (t. 9), Casarabonela (2/6/1485) (t. 8). Al año siguiente, 1486, la acción se traslada hacia el noreste de Málaga y en consecuencia más cerca de Granada, en cuya provincia tienen lugar los acontecimientos bélicos: Moclín (17/6/1486) (t. 11) (fig. 17), destacado como uno de los tableros más importantes de la serie, Illora (1486) (tablero 10) y Montefrío (fines de 1486) (t. 12) corresponden a este año. La lucha se traslada al año siguiente a Málaga, cuyo cerco comienza el 7 de mayo, rindiéndose el 18 de agosto, después de caer Vélez Málaga [*Beles*] (t. 13) (fig. 18), próxima a la capital, el 27 de abril, y dos días más tarde Comares [*Comais*] (t. 26). Son plazas de suma importancia en el avance cristiano, que deja anulado el poder musulmán en el oeste andaluz.

Las fuerzas cristianas se trasladan en 1488 a la provincia de Almería, comenzando los ataques desde el área fronteriza con Murcia. Se toman sucesivamente las siguientes plazas, que como he indicado para las anteriores operaciones, no siempre se conocen las fechas con precisión: Vera (t. 36) y Cabrera (t. 53) son tomadas el 6 de junio de 1488, el 13 lo es Mojácar (t. 48), Cantoria (t. 47) y Huércal (t. 50), entre el 10 y 11 20 de junio de 1488, Vélez Rubio (t. 51) y Vélez Blanco (t. 49), entre el 17 y el 24, dentro de la misma segunda quincena Níjar [*Nixar*] (t. 29) y el 1 de julio Huéscar [*Huisca*] (t. 37). Con estas conquistas quedaba cerrada la frontera marítima, que impedía una posible ayuda desde África. Al año siguiente, 1489, se sigue avanzando hacia Granada, siendo sojuzgada una numerosa serie de ciudades, la que en orden geográfico de este a oeste se contabilizan las siguientes: Baza (4/12/1488) (t. 19), a cuya toma, dice el cronista Palencia, siguieron Serón [*Soreo*] (18/12/1489) (t. 52), Purchena (t. 59), Gor (t. 46). Almería se rindió el 23 de diciembre de 1489. La importancia concedida a esta plaza de refleja en la dedicación nada menos que de tres relieves, Preliminares de la entrega (t.), Rendición (t. 40) y Entrada de los Reyes (t. 54), la destacan entre el resto, junto a Málaga, acreedora de tres relieves, Salida de los moros durante el cerco (t. 28), Atentado fallido contra los Reyes Católicos (t. 17) y Rendición (t. 18).

Sigue la entrega de Almuñécar (30/12/1489) (t. 15), Salobreña (t. 16), Guadix (30/12/1489) (t. 38), Rión, topónimo desconocido en la provincia –tal vez se trate de un lugar desaparecido– (t. 41), Zújar (¿?) [*Zagani*] (t. 44), Cambriles [*Cambрил*] (t. 43), plaza situada a orillas del mar, identificada por la pequeña embarcación azotada por las olas, en primer plano, Castril [*Castul*] (t. 45), Castel de Ferro [*Castil de Ferro*] (t. 42), Nieves [*Melis*] (t. 23), Otura [*Altora*] (t. 24), se rinden sucesivamente a finales de este año, mientras Padul [*Padux*] (t. 33) (fig. 19), muy próxima a Granada, es tomada en abril de 1491, y la capital (fig. 20), el último



Fig. 18. Toma de Vélez Málaga Sillería baja, catedral de Toledo.



Fig. 19. Toma de Padul, Sillería baja, catedral de Toledo.



Fig. 20. Toma de Granada Sillería baja, catedral de Toledo.

reducto de Boabdil, el 2 de enero de 1492. En todo el conjunto de cincuenta y cuatro relieves se incluye la toma de plazas indeterminadas. Aunque lo principal era reseñar las sucesivas conquistas, también se ha dejado lugar para otros episodios, como la muerte de un jefe cristiano, que se ha querido identificar con distintos personajes, Gutierre de Sotomayor, conde de Belalcázar, Rodrigo Téllez Girón o don Felipe de Aragón, hijo bastardo de don Carlos, Príncipe de Viana.

La sillería fue contratada en 1489, ya muy avanzada la contienda, al entallador Rodrigo Alemán por el cardenal don Pedro González de Mendoza, que participó activamente en la conquista, y concretamente en la toma de Moclín (1486) y Vélez Málaga (1487), y aparece, además, en los sitios de Setenil, Málaga, Vélez Rubio, Huércal, Cantoria, Cambriles y Castel de Ferro. La representación de la conquista de Granada se vincula con el concepto litúrgico del coro, para el que fue tallado. Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica, compuso un *Oficio de la Toma de Granada*, donde vibra un componente litúrgico a la vez que doctrinal y dimensión histórica. La soberana, interesada por el *Oficio*, se lo pidió en 1493⁶⁸. Para Andrés Bernáldez, cronista de los Reyes Católicos, es una «guerra divinal»⁶⁹.

Se ha propuesto como su patria de origen Brabante, y en todo caso parece rastrearse en la región de Flandes-Alemania-Bélgica-Holanda, más impreciso, por tanto, que el apelativo más preciso de Alemán. Fue compensado con 603.851 maravedíes. La personalidad artística –y humana– de Rodrigo Alemán es bastante conocida gracias a la abundante documentación exhumada por diversos investigadores, entre ellos Dorothee Heim, quien sitúa actividad entre los quince años finales del siglo XV y los primeros del XVI⁷⁰. La sillería fue tallada entre 1489 y la primavera de 1496, no un año antes como se venía diciendo⁷¹. Hubo una interrupción de varios meses en 1494 motivada por los cambios en las entradas al coro y las ordenanzas de la obra y fábrica reguladas por el cardenal Mendoza en 1490 sobre la aprobación de proyectos de gran envergadura, que superasen los 40.000 maravedíes, como era el caso para la construcción de los 12 últimos sitiales de la sillería. La grave enfermedad del cardenal frenó el proyecto, que fue culminado a su muerte gracias a los esfuerzos y desvelos del Cabildo.

Se trata de la primera plasmación plástica de un suceso contemporáneo, que en pintura se adelanta en dos siglos, en la conquista de Mallorca por Jaime I, estampada en el palacio barcelonés de Aguilar⁷². Acreedora de magnos pane-gíricos contemporáneamente a la gesta, como las cuatro crónicas redactadas⁷³, es la primera documentada de las sillerías talladas por Rodrigo Alemán en España⁷⁴ y constituye una referencia obligada para el conocimiento de la plástica gótica referida a hechos de armas⁷⁵. El programa iconográfico se inscribe en el marco de una intencionalidad propagandística y política, y resulta novedoso como inspirador del proyecto en la persona del Cardenal Jiménez de Cisneros, quien a la vez que ensalzaba a la monarquía dejaba constancia de su propia

significación política y religiosa, pues era entendida como cruzada. Resultan ilustrativos los diseños de los atuendos guerreros y eventualmente de etiqueta, sobre todo en la figura del rey don Fernando Católico, a quien se coloca como protagonista en hechos en los que estuvo presente y en otros en los que no participó directamente, por hallarse en otros lugares de la contienda. La reina Isabel, en cambio, solamente está presente en dos relieves donde no aparece el rey, la rendición de Moclín y Purchena. Naturalmente, en la toma de Granada aparecen ambos, jinetes de elegantes alazanes, el del monarca, en primer plano, con arneses de ceremonia. Felipe Pereda propone la inspiración en obras concretas de la Roma clásica para la confección de varios de los relieves: el grupo de los Dióscuros, para la toma de Loja, los relieves del arco de Constantino, para la de Lucena, los relieves de Marco Aurelio de la iglesia de San Martín, para la toma de Almería, y la entrada triunfal del emperador (*palazzo dei Conservatori*), para la toma de Mojácar⁷⁶.

Dorothee Heim, basándose en el origen del artista en el sur de los Países Bajos, propone que la inspiración iconográfica del ciclo histórico desarrollado en los relieves de la sillería provenga presumiblemente de las series de tapices tejidos con contiendas bélicas de tapices y manuscritos miniados de los países borgoñones. También ha descubierto bastantes grabados, fundamentalmente del maestro del Hausbuch e Israhel van Mechenem, así como Martin Schongauer, como fuente para las composiciones, para las que normalmente se adoptaban aspectos parciales, para formar composiciones diferentes⁷⁷. Asimismo parece tributaria de la sillería belga de la iglesia de Santa Catalina de Hoostraten.

El nombre de cada ciudad tomada figura en el correspondiente relieve, pero son muy pocos los relieves donde se representan escenas reales de la contienda en armas: Alhama, Málaga, Santa Fe, Lucena, Padul y dos plazas indeterminadas más. También hay tableros con iconografía imbuida de gran carga simbólica, como la personificación del «caballero victorioso» a través de San Jorge, patrono del cardenal antes de tomar el título de la Santa Cruz de Jerusalén, y Santiago a caballo. De hecho, el caballo es privativo del ejército cristiano. Cobra especial importancia la imagen del sometimiento pacífico del enemigo y condiciones jurídicas de la rendición, la entrega de las llaves de las ciudades asociado al besamanos del vencido, una característica del vasallaje feudal.

Brazales, pasamanos, misericordias y otros elementos de las sillas están adornados por multitud de animales y escenas pintorescas, de contenido satírico y didáctico, común a las sillerías europeas contemporáneas. El contexto de la sillería es moralizar y advertir al hombre por medio de ejemplos edificantes, y eventualmente, evidenciando la fealdad del pecado⁷⁸.

La sillería baja está interrumpida por cinco escalones que acceden a la parte superior, donde está instalada la sillería alta (figs. 21, 22, 23). La sillería del fondo era utilizada por el Arzobispo, el Deán y el Arcediano de Toledo. Delante



Fig. 21. Esquema del coro alto, catedral de Toledo, (José Luis Sancho a partir de Sisto Ramón Parro.



Fig. 22. Esquema del cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo (José Luis Sancho a partir de Sisto Ramón Parro.



Fig. 23. Vista general del coro con la Virgen Blanca en primer término, catedral de Toledo.

de ella se colocaba el banco para los *caperos*, miembros del cabildo a quienes tocaba regir el rezo –de dos a seis según la importancia de la fiesta–, vestidos con capas pluviales, y cetros. De las escaleras laterales, la más interior servía para las dignidades y para los ocho canónigos más antiguos de cada coro, y la otra, para el resto de los canónigos y los racioneros⁷⁹.

La sillería alta se inició cuarenta años más tarde, en 1538. Al concurso convocado acudieron Diego de Siloé, Alonso Berruguete y Felipe Bigarni [o de Borgoña], recayendo el encargo en los dos últimos. No era la primera vez que trabajaban asociados. Ya el 7 de enero de 1519 habían formalizado ante escribano el régimen de trabajar en mancomunidad durante cuatro años en Zaragoza, bajo pena de una penalización de 500 ducados si no cumplían con el contrato. Se ha invocado para dicha decisión la finalidad de contrarrestar otra sociedad, la formada por Ordóñez-Siloe⁸⁰.

Aunque la sillería de la catedral de Toledo es el conjunto más relevante y original del renacimiento español, se rastrean algunos precedentes más o menos lejanos. La estructura monumental y separación de los estalos por columnas arranca del arte románico del coro de Mateo, ya citado. Más cercana en tiempo es, sin embargo, la sillería de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, la cual aunque pensada para nueve capellanes, fue trazada por Bigarni de acuerdo con el nuevo gusto renacentista: estalos cubiertos por una arquería de balaustres y arcos de medio punto, ricas taraceas y un coronamiento que aporta solemnidad al espacio cubierto⁸¹. Berruguete intentaba trabajar en la catedral de Toledo en 1531, año en que percibe 6.000 maravedíes. Por hacer las trazas del retablo de Reyes Nuevos, aunque el retablo fue hecho por Comontes⁸², no es hasta siete años cuando recibe el contrato para la ejecución del coro. Para la tasación del retablo de San Benito, de Valladolid, es llamado Bigarni, como veedor real de retablos, tras el juicio del abad y el de Andrés de Nájera. Emite un veredicto comprensivo a las incorrecciones de montaje, pero no pone objeciones al sistema de esculpir de Berruguete, tan diferente del suyo⁸³.

Cabe preguntarse sobre la sociedad de Bigarni/Berruguete para la realización del coro toledano. Si Felipe Bigarni era considerado el mejor escultor, con gran prestigio profesional a sus espaldas, Berruguete debió de ser contratado, tal vez por el Cardenal Tavera, pues sentía gran admiración por su arte, como se traduce por el encargo de su sepulcro.

El coro de la catedral de Toledo se proyectó desde el principio con la intención de que fuese el más suntuoso y monumental del país y debía de expresar que los dignatarios que en él se sentaban eran los mismos que gobernaban la iglesia del Imperio. La elaboración previa de los diseños fue tan compleja como su ejecución material. De agosto 1536 es un documento por el que se contrata a Bigarni a reproducir una silla sobre *un modelo previamente acordado por el dicho maestro Felipe, Diego de Siloé y Alonso Covarrubias*, extremo que cumplió y por el que se le pagó. Trataría en persona con Tavera, que vivía en Valladolid, para decidir cómo debía ser el remate de la parte superior del coro. Aunque repartido el trabajo a partes iguales, es Bigarni quien ostenta más protagonismo; no en vano tenía amplia experiencia en la construcción de coros, como el de la catedral de Burgos (1508-1512)⁸⁴, y el de la capilla funeraria del Condestable, ya citado. En esta última sillería los estalos están cubiertos por una arquería de balaustres y arcos de medio punto; ricas taraceas y el coronamiento, que aporta solemnidad al espacio cubierto⁸⁵.

Transcurrieron un total de tres años en los proyectos y preparativos. La sillería estaba pensada desde el primer momento con dos partes bien diferenciadas, una, las sillas con los respaldos, y otra, el coronamiento arquitectónico. Cada sitial quedaría bajo una pequeña bóveda y los mandatarios cobijados por un espacio jerarquizado. El pasillo de los asientos será el más amplio de todos

los coros; las decoraciones son de los materiales más ricos y todo está pensado para servir a la representatividad de quienes se sientan: el Cardenal Primado, ocasionalmente el Rey, embajadores y canónigos. Se arbitra un orden jerárquico muy estricto. Las sillas del testero, frente al altar, estaban destinadas al arzobispo, en el centro, a las ocho Dignidades del cabildo y a los canónigos más antiguos; en los laterales se asentaban el resto de los Canónigos y Racioneros, y asimismo, cuando concurrían al coro, las autoridades civiles y caballeros de las órdenes, que ocupaban las sillas del coro del Deán, más cercanas a la reja⁸⁶. Los ornamentos de la sillería en brazos, respaldos, asientos y coronamiento, son de clara ascendencia italiana. El resultado final del proyecto se debe a la necesaria aprobación de Covarrubias, que aceptaría la suma de ideas vertida en tan colosal empeño. Pero no vuelve a aparecer la figura de Siloe. Para el coro se elige el mármol rojo (jaspe) con destino a los pilares, que crea el realce de tonos oscuros del nogal y los claros del alabastro. Bigarni se inspira en los modelos góticos para reelaborar algo original, como es el cerramiento de las sillas por un dosel, e introduce la peculiaridad de la policromía en los alabastros. Estructura similar, aunque más modesta, ofrece el coro del King College, de Cambridge, cuyo diseño se ha atribuido a Bigarni⁸⁷. La inscripción que corre en círculo en torno al escudo de armas del cardenal Tavera, en el frente de cada respaldo, en la parte inferior, delata al encargante. JO. TAVERA S. R. PRAESB. CARD. ARCHIEPISC. TOLETAN. HISPAN. PRIMAS. CASTELLAE PRO REGE [Juan Tavera, Presbítero Cardenal de la Santa Iglesia Romana, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Virrey o Gobernador del reino de Castilla]⁸⁸.

La catedral de Toledo destinó la mayor parte de sus recursos económicos entre 1539 y 1543 a la construcción del nuevo coro. Los dos artistas de edades diferentes, Bigarni en la madurez de la vida y Berruguete, de unos cincuenta o cincuenta y un años, componen una obra singular y genial. El Cabildo colocó en latín la inscripción de respeto y admiración a ambos artistas: SGNA. TUM MARMOREA. TUM LIGNEA. CELABERE. HINE PHILIPUS BURGUNDIO. EX ADVERSUM BERRUGUETIUS. HISPANUS CERTABERUNT HUNC ARTIFICIUM INGENIA. CERTABUNT SEMPER SPECTATORUM JUDITIA, de la que se han realizado diversas traducciones [*Tallaron estas labores, así las de mármoles como las de madera, en este lado Felipe de Borgoña, y en el opuesto el español Berruguete. Compitieron entonces los ingenios de los artífices, y de la misma manera competirán siempre las opiniones de quienes examinen esta obra*].

En la sillería del Arzobispo, la encargada a Berruguete (derecha) consta el año y el pontífice, emperador y arzobispo: ANN. SAL. MDXLIII. S. D. N. PAULO III. P. M. / IMP. CAROLO V. AUG. REGE. / ILL. CARD. JO. TAVERA V. ANTIS. SUBSELLIS / SUPREMA MANUS IMPOSITA. / DIDACO LUP. AJALA VICE PRAEF. FABRICAE [Año de nuestra salud 1543, siendo Pontífice máximo nuestro Santísimo Padre Paulo III, Rey de España el Emperador Carlos V Augusto, y Arzobispo el venerable Cardenal D. Juan de Tavera, se dio la última mano, o se remató

en la construcción de estas sillas, siendo Obrero o jefe de la Obra y Fábrica Diego López de Ayala]⁸⁹.

El contrato entre ambos artistas y el cabildo se formalizó el 1 de enero de 1539, y en él se estipulaba el trabajo a realizar por cada uno, treinta y cinco sillas, incluidos los relieves de alabastro del cuerpo superior.

Las sillas estarían terminadas en el plazo de tres años. Sin embargo, Bigarni falleció el 10 de noviembre de 1542⁹⁰, cuando estaba ultimando las sillas que le correspondieron⁹¹. A consecuencia de su óbito, la silla del arzobispo, que le había sido encargada, sería labrada por Berruguete. Este encargo se sella el 8 de febrero de 1543, como el contrato del medallón de alabastro para la silla principal, a su hijo Gregorio Pardo, que Bigarni dejaba esbozado, con el consabido tema de la Descensión de la Virgen para imponer la casulla a San Ildefonso, que lleva a cabo en 1548 (fig. 24).



Fig. 24. Descensión, de Gregorio Pardo, relieve de la silla arzobispal, catedral de Toledo.

El mensaje bíblico recae sobre el programa iconográfico elegido para los espacios corales. La iconografía es una tarea de los canónigos, con López de Ayala († 1560) a la cabeza, personaje fundamental como comitente. Como lugar donde se rezan los Oficios divinos y las Horas canónicas a lo largo del año litúrgico, debía de acoger los dos grandes ciclos bíblicos, el Antiguo como prefigura del Nuevo Testamento, con las alegorías, Sinagoga e Iglesia, como en la sillería de Astorga, por ejemplo, y la figura central que es Cristo. Se ha invocado como justificante del programa iconográfico la necesidad de exponer los dogmas principales, alegando para Toledo las acusaciones de erasmistas que alcanzaron al mismo Vergara, secretario del arzobispo Fonseca, y la radicalización contra los movimientos religiosos surgidos de la Reforma. Nada de esto creo que tenga que ver con dicho programa, por la sencilla razón de que se ha acudido a la representación de dogmas establecidos, pero escasamente analizados en el presente contexto. Uno de ellos es el Doble Credo, estampado en multitud de sillerías de coro, entre ellas la emblemática de Saint Claude⁹² y en el que yo he denominado grupo norteño en España, con las sillerías góticas de León, Oviedo, Zamora y Astorga⁹³, además de la renacentista de San Marcos,

de León. La *Genealogia Christi* tiene hondas raíces en la Edad Media, como veremos más adelante. Patriarcas, profetas, reyes, pueblan los respaldos de las sillas identificados más por los rótulos que por los atuendos y atributos. En cuando a la amplia representatividad de santos y santas, donde predominan los locales, constituye otro argumento a favor de una intencionalidad intemporal del devenir de la Iglesia. La presencia de las cabecitas de ángeles tiene un sentido, como lo tienen los ángeles *pleurants* del «pozo» de Moisés, de la cartuja de Dijon⁹⁴. En este caso es la participación de estos seres celestas en el coro; el cielo trasladado a la tierra, confiriéndole un claro sentido de sacralidad.



Fig. 25. Abind, Zorobabel (con los rasgos físicos de Carlos V), Salatiel, Jechonías, Josías, Amón, Manasés, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.

Lo que tal vez haya llevado a confusión conceptual es el hecho de la iconografía que se ha interpretado de acuerdo con los módulos de la nueva corriente renacentista. Bigarni representa con los rasgos faciales de personajes contemporáneos personajes bíblicos, así Zorobabel está vestido según la moda del momento, con los rasgos de Carlos V y el *toison* sobre su pecho (fig. 25). En mi opinión siguió la idea de su abuelo Maximiliano I, que figura retratado en diversas tablas pictóricas, entre ellas como rey Mago en un retablo conservado en el Museo de

Karlsruhe. Bigarni no recurre al esquema medieval para el sacrificio de Isaac; por el contrario, muestra a Abraham con atuendo de guerrero aludiendo a la batalla contra los invasores de Sodoma y Gomorra. Berruguete ha recurrido a la escena tradicional del patriarca en el momento del sacrificio de su hijo, pero con fuerte dosis de convincente dramatismo. Berruguete pone especial énfasis en la plasmación de desnudos, de los más agitados y crispados del renacimiento, para cuya ejecución aprovecha no sólo los personajes de los respaldos del coro, sino también los condenados del Juicio Final y los relieves secundarios de la Transfiguración.

El rezo o cántico de las horas canónicas constituye una costumbre secular, tanto para el clero regular como secular, aunque su rezo no era privativo de ellos; por el contrario, en la Edad Media eran rezadas por muchos cristianos, particularmente por miembros de la realeza y de la nobleza. No en vano han proliferado los Libros de Horas, que recogen los oficios de cada día del año, con las correspondientes fiestas. A partir de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II fue suprimida la hora de prima. Existen referencias literarias de extraordinaria importancia que inspiran la iconografía, desde los tratados alegóricos *Vitis mystica* y el *Lignum vitae*, a los litúrgicos o paralitúrgicos, *Officium de passione Domini* y

Officium de compassione beatae Mariae virginis, guías como *Stimulis amoris* y las *Meditationes Vitae Christi*, del Pseudo-Buenaventura⁹⁵. En 1982 se publicó el texto catalán de la *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, del siglo XVI, cuya edición corrió a cargo de Albert Hauf⁹⁶. Se trata de un pequeño tratado sobre el transcurso de la pasión de Cristo, vinculado con las horas canónicas de la pasión de Cristo, vinculación de la que ya en el siglo XII se rastrean referencias precisas. Entre 1121 y 1152, concretamente, fue compuesto el Bestiario de Philippe de Thaün, donde se dice: «Por eso cantan los monjes *maitines* al alba: entonces fue juzgado Dios, golpeado y atado, y al salir el sol los clérigos cantan *prima*, pues entonces resucitó Dios, que nos arrancó de la muerte. Y cantamos *tercias* cuando es la hora de tercia»: pues entonces fue castigado Dios, y elevado en la cruz. Y a las doce cantan los clérigos la hora de mediodía: entonces se produjo la oscuridad, cuando fue muerto en la cruz; el sol se ensombreció y no dio luz, debido a la auténtica luz del dolor que entonces sufrió Dios debido a su humanidad, no a su divinidad. Y hallamos todo esto leyendo la Pasión; recordadlo, pues tiene un profundo sentido. Cantamos *nonas*, porque a esa hora se retiró el espíritu, tembló la tierra y se quebrantaron las rocas de diversas formas. Recordadlo, pues tiene un profundo sentido. Y se cantan *visperas* al atardecer, porque entonces su cuerpo auténtico fue enterrado en el sepulcro»⁹⁷. El tratado *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, del Pseudo-Beda, es otro ejemplo⁹⁸.

Las referencias artísticas son numerosísimas, como es natural: la imagen visualiza las ideas. En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva una viga de la Pasión [*biga de la Passió*], del segundo cuarto del siglo XIII, tal vez catalana⁹⁹. Figuran en ella seis de los episodios de las Horas de la Pasión, Prendimiento, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Descendimiento y Llantanto sobre Cristo muerto, y finaliza con la escena de las Marías ante el sepulcro después de la Resurrección, que se corresponden con las horas. En el retablo catalán de Santa Pau firmado por Maestre Ramón, en 1340, formó parte de un contexto funerario; está dedicado a la Pasión, y en los episodios se desgrana la sucesión de las horas correspondientes¹⁰⁰. El Oficio Divino consta de ocho partes: *Maitines*, *Laudes*, *Prima Tertia*, *Sexta*, *Nona* y *Completa*s. Los *Maitines* u *Oficio nocturno* son denominados así porque durante los primeros siglos de la Iglesia se rezaban muy de madrugada, desde hacia la una y media hasta poco antes de la salida del sol y se terminaban con las *Laudes*¹⁰¹. La tradición medieval quería adaptar al horario de la Pasión, como se encuentra en los escritos de Guillermo Durando y más popularmente en los versos siguientes, escritos en cada una de las correspondientes escenas del retablo citado de Santa Pau: **Matutinum** *ligat Christum qui crimina purgat* [*Maitines* ata a Cristo que purga los pecados]. **Prima** *replet sputis* [*Prima* le llenan de salivazos]; *causam dat Tertia mortis* [*Tercia* produce la causa de su muerte]/ **Sexta** *cruci nectit* [*Sexta* le colocan en la cruz]; *latus eius* **Nona** *bipartit*. [*Nona* le atraviesa el costado (la lanza)]

/ *Vespera deponit; tumulo* [Vispera es bajado de la cruz] *Completa reponit* [Completa, se le coloca en el sepulcro]. Las escenas más frecuentes son: La Traición de Judas, Insultos de los Jueces, Cristo con la cruz a cuestas, Crucifixión, Muerte, Descendimiento de la cruz, Santo Entierro. También el retablo de la cartuja de Miraflores, frente a los monumentos sepulcrales de Juan II e Isabel de Portugal, exhibe las Horas canónicas de la Pasión¹⁰². La documentación da cuenta de otros monumentos funerarios con dicha representación¹⁰³. En ocasiones, los contratos recogen explícitamente la representación, así doña Juana Pimentel, en la capilla compartida con su esposo don Álvaro de Luna en la propia catedral de Toledo¹⁰⁴. La representación de las Horas es frecuente en la iconografía de retablos –retablo de san Miguel, catedral de Astorga–¹⁰⁵, predelas de retablos, frontales, etc.¹⁰⁶.

El Credo apostólico está claro, aunque los artículos en manos de los apóstoles se reduzcan a San Pedro: *Credo in Deum Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae*, Bartolomé: *Credo in Spiritum Sanctum*, que corresponde a Mateo¹⁰⁷. El Juicio Final, esculpido por Berruguete, lo completa; está emplazado sobre la bovedilla que cubre la silla del arzobispo, y está representado de forma muy original, dando especial relevancia a los desnudos. «El Juicio Final es dantesco y demoníaco, considera Gaya Nuño, y la pareja sacra en el centro fija menos la atención que la nave abarrotada de condenados feroces, gesticulantes y consternados. Con pormenores expresivos, elocuentísimos y, entre tanta figura magistral, profusión de brazos, manos y escorzos inverosímiles, los tan frecuentes en Alonso.

El grupo de difuntos que en el otro lado aún esperan juicio es inmejorable, apurado de anatomía y musculatura y sabio de ropajes»¹⁰⁸.



Fig. 26. Job, Alonso Berruguete, sillería alta, catedral de Toledo.

La referencia a los profetas, que es más variable que los apóstoles, incluye a los cuatro mayores, Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel. En cuanto a los menores, no están todos, siendo sustituidos varios de ellos por otros patriarcas, como en las sillerías góticas mencionadas, variante que se rastrea en otros conjuntos iconográficos como el *Verger de Soulas*, manuscrito de hacia 1300. En Toledo se han representado tan sólo los profetas menores Joel, Amós, Jonás, mientras en la catedral de Albi, del siglo XV, se incluyen los cuatro profetas mayores, además de David, Joel, Amós. En Toledo algunos se han duplicado a uno y otro lado, debido tal vez a un cierto desconocimiento o desorden por parte de los artistas, como sucede con Isaías y Jeremías. A Berruguete correspondieron los si-

güientes personajes veterotestamentarios: Adán, Eva, Noé, Job (fig. 26), Daniel, Amós, Jonás (fig. 27), Isaías, Josué, David, Judit, Jeremías, Joel, Tobías, Moisés, Elías, Isaac y la Alegoría de la Sinagoga. A Bigarni le correspondieron: Noé, Melchisedec, Abraham, Jacob, Josué, Aarón, Gedeón, Salomón, La Reina de Saba (fig. 28), Esther, Eliseo, Ezequiel, Isaías, Habacuc, Jeremías, (¿Sansón?)¹⁰⁹. Ambas series están afrontadas en los costados más cercanos al altar. También el apostolado y santoral se distribuyó entre ambos artistas: Pedro, Andrés, Mateo, Tomás, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Juan Bautista [Precursor] y Juan Evangelista, en el testero del coro del Arzobispo, a Berruguete. En el costado lateral, los santos en el orden siguiente: San Antonio Abad, San Jerónimo, San Sebastián, San Lorenzo, Santo Romano Pontífice, Santo Domingo, Santa Lucía, Santa Bárbara, San Jerónimo y Santo Obispo. Pablo, Santiago el Mayor, Juan, Felipe, Bartolomé, Simón, Matías, en el fondo del lado del Evangelio, fueron encargados a Bigarni. Continúa en el costado occidental los evangelistas San Marcos y San Lucas, a los que siguen los Padres de la Iglesia San Gregorio y San Agustín, y los santos toledanos Eugenio, Leocadia, Ildefonso, Santa Casilda¹¹⁰, y los populares de la Iglesia en la Edad Media, San Francisco de Asís, San Pedro Mártir, Santa María Magdalena, Santa María Egipcíaca. La relación de apóstoles, Santos Padres y Santos venerados en toda la cristiandad y los patronos de Toledo pregonan su relación con la liturgia del año litúrgico y las correspondientes festividades. Figuran en el Oficio Divino y en la liturgia de la Eucaristía.

Tras los Santos Padres de la Iglesia Occidental –Jerónimo, Ambrosio, Gregorio, Agustín–, los santos elegidos corresponden a los más populares de la Edad Media. Bárbara, Lucía, Lorenzo y Sebastián son santos pro-



Fig. 27. Jonás, Alonso Berruguete, sillería alta, catedral de Toledo.



Fig. 28. Reina de Saba, Felipe Bigarni, sillería alta, catedral de Toledo.

tectores contra epidemias. Los dos fundadores de las órdenes mendicantes, Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, y San Pedro de Verona, mártir, son presencias obligadas. También lo son las dos santas penitentes, María Magdalena y María Egipcíaca. Como era obligado desde el punto de vista de los patronazgos y la liturgia, se ha prestado especial énfasis a los santos toledanos. Ocupa el lugar de privilegio la Descensión en el respaldo de la silla del arzobispo, ya mencionada, tema toledano por excelencia, cuya representación llena el templo en los más variados soportes.



Fig. 29. Transfiguración, Alonso Berruguete, vista de frente y reverso, sillería alta, catedral de Toledo.

Berruguete esculpió en Valladolid la silla arzobispal entre 1544 y 1545, y la colocó en este último año. Aunque encargada a Bigarni la del coro toledano, falleció antes de iniciarla, por lo cual, le fue encargada a Berruguete, quien llevó a cabo un espectacular conjunto, salvo el medallón del respaldo que corrió a cargo de Gregorio Pardo Bigarni. Al margen del Cabildo, Tavera y Berruguete proyectaron en 1543 el genial conjunto de la Transfiguración de Cristo –en mármol de Carrara o de Cogolludo¹¹¹, con Moisés y Elías, y los apóstoles Pedro, Juan y Santiago, coronado por un templete abierto de hierro dorado con columnas fantásticas, en alabastro de Cogolludo, emplazado sobre la citada silla y sus dos sillas contiguas por encima del cerramiento del coro (fig. 29). Se planifican originales decoraciones, una especie de un retablo en el aire. Si los protagonistas son grandiosos, expresivos, el dolor, el movimiento y las formas extorsionadas

son los caracteres de las escenas complementarias. El diluvio universal es un tremendo revoltijo de cuerpos asustados precipitándose al agua. Los cuerpos desnudos adoptan todas las posturas imaginables. Tan denso y complicado conjunto mantuvo al artista ocupado durante cinco años¹¹². Son también obras de Berruguete las columnas de bronce que sostienen la bóveda sobre la silla arzobispal. El escudo del cardenal Silíceo, que campea en el respaldo bajo, es indicativo que la obra se finalizó durante su episcopado.

El cornisamiento tiene representada la genealogía de Cristo más de acuerdo con el evangelio de Lucas (3, 23-28), que con el de Mateo (1, 1-17), por

cuanto éste omite a ciertos miembros en la genealogía y la inicia con Abraham (fig. 22). Mientras éste dispone la lista al inicio de su relato evangélico, Lucas la inscribe en el capítulo 3, es decir, al comienzo de la vida pública de Cristo. En el coro toledano no se sigue totalmente el orden y, además, están mezclados con diversos patriarcas bíblicos. Por otra parte, respecto a las cuatro series de Lucas, que arrancan de Adán, la 4ª es la más fiel, pero, a diferencia del elenco del evangelista, en los relieves de Toledo se incluyen las mujeres. La serie asciende de José a Adán, al que se le ha conferido el número setenta y siete, y hasta Dios. En los respaldos de uno y otro lado más cercanos al altar campean las armas del cardenal Tavera. En el cornisamiento del coro del Deán, figuran los siguientes personajes a partir de la Virgen, que sustituye a Jesús en el elenco del evangelista: 1. La Virgen María. 2. José. 3. Jacob. 4. Mathan. 5. Eleazar. 6. Eliud. 7. Achim. 8. Sadoc. 9. Azor. 10. Eliacim. 11. Abind. 12. Zorobabel. 13. Salatiel. 14. Jeconías. 15. Jonás. 16. Amón. 17. Manasés. 18. Exequias. 19. Achar. 20. Joatham. 21. Ozías. 22. Joram. 23. Josafat. 24. Asés. 25. Abías. 26. Roboam. 27. Salomón. 28 David. 29. Jessé. 30. Obed. 31. Booz. 32. Naasón. 34. Aminadab (figs 30, 31, 32, 33, 34).



Fig. 30. Santa María, Virgen y Madre, José, Jacob, Mathan, Aleazar, Eliud, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.



Fig. 31. Amón, Manasés, Ezechías, Achaz, Joatham, Ozías, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.



Fig. 32. Ozías, Iorán, Josafat, Asa, Abías, Roboán, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.



Fig. 34. Obeth, Booz, Salmón, Naason, Aminadab, escudo del cardenal Tavera, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.



Fig. 33. Asa, Abría, Roboán, Salomón, David, Iesse, Obeth, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.



Fig. 35. Escudo del cardenal Tavera, Leví, Simeón, Jonás, Melcha, Mena, Matatías, Natam, Aram, Esrrón, Tamar, cornisamiento del coro alto, catedral de Toledo.

En el cornisamiento del coro del Arzobispo, lado de la Epístola, y comenzando desde Adán, he aquí la relación: 1. Adán. 2. Eva. 3. Enós. 4. Cainam. 5. Maladael. 6. Jared. 7. Enoc. 8. Matusalén. 9. Lamech. 10. Noé. 11. Sem. 12. Arfhaxad. 13. Cainam. 14. Salé. 15. Heber. 17. Ragau. 18. Nachor. 19. Pharé. 20. Abraham. 21. Isaac. 22. Jacob. 23. Judá. 24. Pharés. 25. Tamar. 26. Serón. 27. Aram. 28. Natam. 29. Matatías. 30. Mena. 31. Melcha. 32. Jonás. 33. Simeón. 34. Leví. Dos escudos del cardenal Tavera en el extremo

de cada coro, bordeado de un círculo dan fe de su protagonismo en la obra (fig. 35). En este lado consta el año y el pontífice, emperador y arzobispo: ANN. SAL. MDXLIII. S. D. N. PAULO III. P. M. / IMP. CAROLO V. AUG. REGE. / ILL. CARD. JO. TAVERA V. ANTIS. SUBSELLIS / SUPREMA MANUS IMPOSITA. / DIDACO LUP. AJALA VICE PRAEF. FABRICAE [Año de nuestra salud 1543, siendo Pontífice máximo nuestro Santísimo Padre Paulo III, Rey de España el Emperador Carlos V Augusto, y Arzobispo el venerable Cardenal D. Juan de Tavera, se dio la última mano, o se remató en la construcción de estas sillas, siendo Obrero o jefe de la Obra y Fábrica Diego López de Ayala]¹¹³.

Varios de los personajes del coro toledano figuran en la genealogía de Cristo. 1ª serie. 1. Jesús. 2. José. 3. Heli. 4. Mattat. 5. Leví. 6. Melquí. 7. Jannái. 8. José. 9. Mattatías. 10. Amós. 11. Nahúm. 12. Eslí. 13. Nagay. 14. Maaz. 15. *Mattatías*. 16. Sameín. 17. Josec. 18. Jodá. 19. Joanán. 20. Resá. 21. Zorobabel. 2ª serie. 22. Salatiel. 23. Nerí. 24. Melquí. 25. Addi. 26. Cosam. 27. Elmadman. 28. Er. 29. Jesús. 30. Eliezer. 31. Jorim. 32. Mattat. 34. Leví. 35. Simeón. 36. Judá. 37. José. 38. Jonam. 39. Eliaquim. 40. Meleá. 41. *Menná*. 42. Mattatá. 43. *Natán*. 3ª serie. 43. David. 44. Jesé. 45. Obed. 46. Booz. 47. Sala. 48. Naasón. 49. Aminadab. 50. *Aram* [Admin] Arní. 51. Esrom. [Tamar]. 52. *Fares*. 53. *Judá*. 54. *Jacob*. 55. *Isaac*. 56. *Abraham*. 4ª serie. 57. *Tara*. 58. *Najor*. 59. *Serug*. 60. *Ragáu*. 61. *Fálek*. 62. *Eber*. 63. *Sala*. 64. *Cainam*. 65. *Arfaxad*. 66. *Sem*. 67. *Noe*. 68. *Lámek*. 69. *Matusalén*. 70. *Henoc*. 71. *Járet*. 72. *Maleleel*. Cainam. 73. *Enós*. 75. *Set* [Eva]. 76. *Adán*. 77. Dios. En Toledo figuran treinta y cinco patriarcas. Varios de los personajes llenan periodos de tiempo imposibles, como Obed y Booz que cubren un periodo de 366 años; Aminadab, Aram, Esrom llenan un hueco de 430. En la cuarta serie, la que se corresponde en mayor medida con los personajes representados en el coro, que da nombres de patriarcas del periodo postdiluviano, Cainam se ha insertado según lectura de la Septuaginta. A diferencia del evangelista Mateo, en el coro toledano se han incluido mujeres: Eva [entre Adán y

Set], Tamar [entre Esrom y Fares] Santa María Virgen y Madre, sin duda a consecuencia de la ineludible presencia de la Virgen como Madre de Cristo.

La Genealogía de Cristo tiene un claro sentido litúrgico y catequético y es posible vincularla con el Árbol de Jesé, presente en otros lugares de la catedral. No era nueva en el siglo XVI, pues se hallaba muy divulgada a lo largo de la Edad Media: la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor era la más vulgarizada, por lo que es presumible que fuera una fuente de inspiración¹¹⁴. Pero también se conocía en poblaciones de mayor o menor densidad de población¹¹⁵. Los maestros la utilizaban para la memorización y mnemotecnia por sus alumnos, como sabemos de la *Genealogia Iesu Christi ab Adama iuxta S. Scripturas a Magistro Pictavensi concinnata*, de Pedro de Poitiers (1125/1135-1205), cuyo original se copió en siglos sucesivos. Se conservan cuatro copias, una en un rollo de 3,88 m. del siglo XIV, en la Biblioteca Casanatense (ms. 4254), de Roma. Pero las tablas genealógicas tienen un uso mucho más antiguo. San Isidoro utiliza un árbol en sus Etimologías para distinguir los grados de parentesco. La Biblia mozárabe del 960, de San Isidoro de León, incluye grandes árboles genealógicos que arrancan de Adán hasta llegar a Cristo, sistema utilizado en algunos Beatos, como el de Fernando I y Sancha, en la B. N., de la misma procedencia leonesa.

Pedro de Poitiers introduce la novedad de la visualización colectiva del árbol, colocando las pieles sobre la pared de la clase, ya que iba destinado a sus alumnos¹¹⁶. Se justifica así, por ejemplo, la inclusión del episodio de Jesús entre los doctores¹¹⁷. En la *Genealogia Christi* de Pedro de Poitiers se incluyen 169 personajes¹¹⁸, cuya inclusión o exclusión está determinada por diversos motivos. Divide el relato en cinco edades, que se distribuyen desde la primera edad (1.656 años, según los hebreos y 2.244 según los Setenta; transcurre desde Adán a Noé): 1 Adán. 2 Caín. 3 Abel. 4 Set. 5 Enoc. 6. Lamec. 7 Yabal. 8 Yubal. 9 Tubalcaín. 10 Matusalén. 11 Noé. Termina la Primera Edad y comienza la Segunda: De Noé a Abraham (según los hebreos, 1.223 años; según los Setenta: 1078). 14 Los tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, dan lugar a setenta y dos generaciones. 17 Téráj. Termina la Segunda Edad y comienza la Tercera (según los hebreos, 1.223 años y según los Setenta, 1.078). 18 Abraham. 19. Buz. 20 Sara. 21 Lot. 22 Agar [Cetura]. 23 Isaac. 24 Eleazar. 25. Jobab. 26 Balaam. 27 Esaú. 28 Jacob. 29 Leví. 30 Caat. 31 Datán. 32 Eleazar. 33 Judas. 34 42 etapas del pueblo de Israel en tres años. 35 Dibujo referente al libro de los Números. 36 Coré se enfrenta a Aarón. 38 Josué. 39 Miqueas. 40 Otoniel. 41 Sangar. 42 Débora. 43 Gedeón. 44 Abimelec. 45 Jefté. 46 Sansón. 47. Naasón. 48 Salmón. 49 Jano. 50 Elimelec. 51 Elcaná. 52 Elí. 53 Samuel. 54 Abiel. 55 Saúl. 56 Abner, jefe de los ejércitos de Saúl. 57 Ozi. 58 Amasa. 59 Eleazar. Acaba la Tercera Edad y comienza la Cuarta, según los hebreos, 942 años y según los Setenta, dos menos). 60 David. 61 Natán. 62 Salomón. 63 Jeroboam. 64 Natán. 66 Roboam. 68 Abia. 70 Josafat. 71 Joram. 72 Ocozías. 73 Atalía. 74 Joás. 75 Amasías. 77 Ozías. 78 Jotán. 79 Ajaz. 80 Ezequías. 81. Manases. 82 Josías. 83

Jeconías. 84 Joacaz. 85 Jeconías primero. 86 Jeconías segundo. 87 Sedecías. 88 Jeconías el menor. 89 Reyes de Israel. Jeroboán. 90 Nadab. 91 Baasa. 92. Hela. 93 Amri. 94 Reyes Sirios. Benadab. 95 Ajab, rey de Israel. 96 Ocozías. 97 Joram. 98 Jehú. 99 Joacaz. 100 Jeroboam. 101 Manaén. 102 Facee. 105. Reyes caldeos. 106 Nabucodonosor. 108 Nabucodonosor II. 109 Evilmerodach. Termina la Cuarta Edad y comienza la Quinta (según los hebreos, 473 años; según los Setenta, 483). 111 Reyes persas. Ciro. 112 Cambises. 113 Darío. 114. En tiempo de Artajerjes, Esdras volvió a Jerusalén. 118 Asuero. 119 Ochus. 120 Manasés. 122 Ptolomeo. 123 Ptolomeo Filadelfo. 124 Simón. 127 Antioco Magno. 128 Seleuco. 129 Antioco Zeus. 130 Antioco Epifanes. 131 Alquimo. 132 Matatías. 133 Simón. 134 Eleazar. 136 Jonatán. 137 Judas. 138 Juan Hircano. 139 Antioco Eupater. 140 Demetrio Soter. 157 Herodes Ascalonita. 158 Herodes Antipas. 159 Virgen María, que concibió a los doce años. Aquí termina la Quinta Edad, de 575 años. 160 Nacimiento de Cristo. 161. Su concepción, el 25 de marzo, jueves. 163 Ana, esposa de Joaquín. 164 Tiberio César. 165 Matías. 166 Herodes Agripa. 167 Arquelao. 168 Pablo y Bernabé. 169. Muerte de Augusto en tiempo de Rufo.

Los dos maestros montaron en Toledo los respectivos talleres, en los que trabajaban ayudantes. Entre los de Berruguete conocemos a Manuel Álvarez, que tallaba los tableros de madera. Juan de Guaza y Pedro Frías serían ensambladores y realizaban labores de ebanistería. Villoldo, contratado para hacer las historias y figuras, se especializaría en la talla del alabastro. En cuanto a los ayudantes de Bigarni, además de su hijo, conocemos a Esteban Jamete, Juan Vizcaíno, imaginario, el toledano Nicolás de Vergara, y Francisco Giralte.

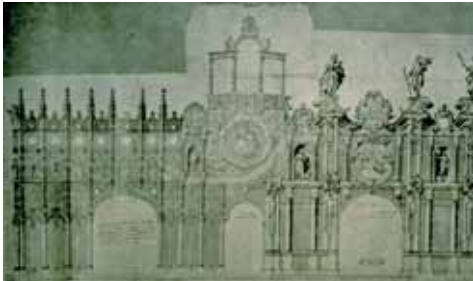


Fig. 36. Proyecto de reforma del coro por Narciso Tomé, catedral de Toledo.

En el siglo XVIII se proyectó una reforma del exterior del coro, que felizmente no se llevó a cabo, pues hubiera desvirtuado la obra gótica, de extraordinaria coherencia. Narciso Tomé firmó unos dibujos que eran los diseños de dos proyectos para el muro exterior, localizados por Francisco de Borja San Román¹¹⁹ (fig. 36). Una vez realizado el coro, quedó inacabada la parte alta, el corredor donde es-

tán instalados los órganos. El primer proyecto, realizado por don Diego de Velasco en 1548 no llegó a realizarse. Esta demora intentó ser subsanada en el siglo XVIII. En 1734 estaba terminada la balaustrada o balcón corrido, que recorría de parte a parte el mismo y que es la que vemos actualmente. Una vez instalada, se acometió la idea de rematar el exterior, encargándose, como lo realizado, al aparejador Fabián Cabezas en 1736. Surge una serie de problemas, que van complicando la situación. Tomé, que se hallaba en Madrid rea-

lizando el retablo mayor del convento de las Baronesas, acude a Toledo en 1737, pero las trazas por él ofrecidas no cuajaron. La inesperada muerte del artista y el nuevo nombramiento de Jacobo Bonavía como maestro mayor de la catedral, cuyas ideas artísticas deferían de las de Tomé, dieron al traste definitivamente con el proyecto de reforma.

Los dos soberbios atriles, a los que antes hacía referencia, son algo posteriores a la sillería alta; son de hierro colado y bronce dorado, emplazados frente a cada uno de los coros (1570). Servían para colocar los grandes cantorales por los que se cantaban las horas canónicas; son obra de Nicolás de Vergara, padre e hijo. El padre, Nicolás de Vergara el Viejo (1517-1574), hijo del vidriero Arnao de Vergara, fue maestro mayor de vidrieras y escultura en la catedral desde 1542. Se formó y colaboró con él su hijo Nicolás de Vergara el Mozo (1542-ca.1606), escultor, que heredó el puesto de su padre en la catedral, además de alguno de sus cargos, quedando en 1587 a la cabeza de las obras catedralicias. Fue la figura más importante del clasicismo manierista toledano y una de las más representativas de la arquitectura española del siglo XVI. Las labores de hierro fueron encargadas a Juan Corbella. Los citados atriles consisten en un gran entablamento sostenido por tres columnas de orden dórico. En el frente se sitúan tres medallones, ovalados los laterales, que representan temas bíblicos, en el coro del arzobispo: *David, portador del arpa, perseguido por Saúl* (I Reyes, 23, 27) y *un pasaje del Apocalipsis*, correspondiente al libro de los siete sellos, las siete lámparas y el lago de fuego (Apoc. 6-7:3; 20, 14) (fig. 37), y circular el central con la Descensión, el escudo de la catedral que se repite en el atril frontero. Sobre dichos episodios se leen las inscripciones en capitales PELLITUR ANTIQUUS CANTU HOC, ET RUMPITUR ANGUS [Con este canto (el nuevo) se destierra el antiguo, y se rompe o se destruye la serpiente] y CANTAMUS DOMINO CANTICUM NOVO [Cantamos al Señor un cántico nuevo]. En el atril del Deán, se figuran Conducción del Arca de la Alianza (fig. 38) y Paso del Mar Rojo (Éxodo, 14,5-31) (fig. 39), con las inscripciones CANTANTEM ECCLESIAM, IMPIUS IRRIDET [El impío escarnece o se bur-



Fig. 37. Pasaje del Apocalipsis y David perseguido por Saúl. Atril del coro del Arzobispo, catedral de Toledo.



Fig. 38. Conducción del Arca de la Alianza, atril del coro del Deán, catedral de Toledo.



Fig. 39. Paso del Mar Rojo atril del coro del Deán, catedral de Toledo.



Fig. 40. Atril del águila de san Juan, coro de la catedral de Toledo.

la de la Iglesia que canta las maravillas de Dios] y CAMTAMUS DOMINO GLORIOSA FACIENTI [Cantamos al Señor que hace cosas gloriosas]. Los atriles ostentan como remates tres putti de bronce en diferentes y graciosas posturas, perfectamente dorados.

En el centro del coro, se halla el *atril del Águila* (fig. 40), alusivo al evangelista San Juan, destinado a la lectura de varias oraciones que se recitaban en las horas. Es de bronce, aunque de dos épocas diferentes: la peana, hexagonal, calada y con armazón interior de hierro; figura un castillo, con esculturas de los doce apóstoles, seis arzobispos de Toledo y doctores de la Iglesia. Obra alemana, de hacia 1425, Vicente Salinas añadió el Águila que le da nombre en 1646¹²⁰. Los apóstoles y la construcción acastillada aluden evidentemente a la Jerusalén Celeste, donde reina la sabiduría trascendente, hacia la que han tendido los arzobispos toledanos a través de sus enseñanzas y las de los Santos Padres. Había otros tres atriles portátiles, uno realizado por un entallador del equipo de Peti Juan, llamado Cristiano, en

1517, y dos platerescos tallados por Diego de Velasco en 1558. El más grande estaba destinado para los libros de la melodía y del canto de órgano, y se colocaban los niños de coro con sus maestros, bien entre el altar de Prima y el águila, bien detrás de ésta en la gradería o junto a ella. Los otros más pequeños servían para los libros en que se capitulaban las *visperas* y horas menores, y para cantar en ellos la Epístola y el evangelio en las misas que se celebraban en el altar del coro¹²¹. También se custodiaban en el coro hermosos libros de canto, bien ilustrados, que estuvieron en uso hasta que se proscribió el rezo toledano a fines del siglo XVI, siendo trasladados a la Biblioteca Capitular.

Junto a la reja del coro se halla emplazado el altar de Prima, cuyo frontal adopta el color litúrgico de acuerdo con la festividad y solemnidad. El altar recibió dicho nombre porque sobre él se celebraban las misas inmediatamente después de acabada esta hora canónica de la mañana¹²². Sobre su superficie se

contempla la imagen de la Virgen Blanca¹²³ (fig. 41), escultura que gozó de merecido predicamento en Castilla, siendo copiada en la iglesia de Santo Tomé, en la propia Toledo¹²⁴, en Illescas y en lugares más alejados, como Palencia y Toro¹²⁵. Los cambios de advocaciones son fruto de las veleidades devocionales. En la capilla mayor de Toro, por ejemplo, parece que en 1574 no era presidida por la imagen de Nuestra Señora de Prado, sino por una de Santa María la Blanca, copia de la toledana, y a ella se hace referencia en las condiciones para construir un nuevo retablo en 1768.

El pavimento fue solado en 1539. Es de mármoles blancos y pardos, formando un vistoso dibujo de losas grandes cuadradas los primeros y marcos en los segundos; en los puntos de cruce, se forman estrellitas de color blanco. No está claro si entre los arzobispos enterrados, Gómez Manrique, Gonzalo de Aguilar y Blas Fernández de Toledo, tenían laudas sepulcrales o sepulcros más ricos. S. Ramón Parro habla de sepulturas con estatuas yacentes, hasta que en 1539 fueron retiradas, sin duda, con ánimo de colocar otras nuevas. Lo deduce de dos asientos existentes en los papeles de la Obra



Fig. 41. Virgen Blanca, coro de la catedral de Toledo.

y Fábrica, que dicen así: el primero: «En 25 de Setiembre de 1539 se dieron á los peones 64 r[eale]s y 4 m[a]r[avedi]s por sacar del coro los bultos de los Arzobispos y del abrir de las sepolturas y cubrir de ellas, que se hallaban en el coro», y el segundo: «En 17 de Noviembre de 1541 se libraron á Miguel de Leita 6,750 r[eale]s para que comprase alabastro en la cantera de Aleas para cuatro bultos de Arzobispos para el coro y para la Silla Pontifical que se ha de hacer en el coro»¹²⁶. La intención, pues, estaba clara. Sin embargo, la circunstancia de construir el coro, con constante flujo de canónigos y otras dignidades, justificó en el ánimo del cabildo desechar dicho propósito. Se sustituyeron por cuatro inscripciones correspondientes a: GOMECIUS MANRIQUE, ARCHIP. TOLET. HISPANIAR.; GUNDISALVUS ARCHI. HISPANIAR.; VASCUS A TOLETO, ARCHI. TOL. HISPANIAR., como memorial de los enterrados aquí. El arzobispo Vasco o Blas Fernández de Toledo elige en su testamento de 1361 ser enterrado en el coro, enfrente del altar de la Virgen, CERCA DE LA TUMBA DE NUESTRO SE-

ÑOR GONZALO [Gudiel], QUE FUE OBISPO DE ALBANO Y CARDENAL DE LA SANTA IGLESIA ROMANA¹²⁷. El cardenal Gudiel había pedido ser enterrado temporalmente en Roma y definitivamente en el coro a los pies de la Virgen Blanca, en el coro de la catedral de Toledo, pero nada se conserva, pues las tres lápidas en el pavimento son modernas. Dicha petición figura en el testamento¹²⁸. El sepulcro debió de ser trasladado del coro a la antesacristía¹²⁹. En Santa Maria la Mayor, de Roma, se conserva el monumento funerario adosado al muro, que responde a los caracteres típicos de los grandes personajes de la curia¹³⁰.

Gracias a los recientes estudios de Louis Jambou sobre los órganos de la catedral y de Michael Noone a propósito de la música, tenemos actualmente profundos conocimientos sobre estos temas tratados casi siempre de modo muy parcial. Ya desde el siglo XIII existen referencias a organeros, como el caso de Maestro Esteban que se remontan a 1234, en pleno proceso constructivo del templo. A lo largo de los siglos siguientes la documentación es cada vez más abundante. El siglo XVI se corresponde con la plena expansión; dos familias, Jiménez-Vargas y Gómez/León, desarrollan una gran actividad hasta entrado el siglo XVII, concretamente 1614. En el siglo XVII brillan los nombres de los organeros Sebastián de Miranda, Quintín de Mayo y Michel Puche y ya a comienzos del siguiente, Martínez Colmenero.

Los órganos del coro de la catedral de Toledo están vinculados a los nombres de Pedro Liborna de Echevarría (1755-1756) –discípulo de José de Echevarría–, que construyó el órgano churrigueresco, emplazado en el lado de la Epístola, es decir, en el muro sur y corresponde al coro del Arzobispo¹³¹, y José Verdalonga (1796-1797), el neoclásico, situado enfrente, y corresponde al coro del Deán¹³². Los órganos destacan sobre las tribunas para los músicos en el cerramiento del coro. El órgano de Echevarría (fig. 42) está cubierto por la caja barroca obra de Germán López (1757), dorada por Próspero Mortola. El órgano de Verdalonga (fig. 43) tiene 6000 tubos muy bien acoplados en la caja neoclásica de orden corintio, parece que diseñada por Ignacio Haan, inspirada en las cajas de los órganos de El Escorial y labrada por Juan Hernández, y con esculturas de Mariano Salvatierra. Un órgano pequeño servía además para el rezo de los maitines. Las ruedas con campanillas se tocaban durante la elevación en las misas cantadas, y durante el *Te Deum* y Gloria solemnes, etc.

En el pilar central de la izquierda junto al órgano barroco, campea la escultura orante de Diego López de Haro, Señor de Vizcaya, combatiente destacado en la batalla de las Navas de Tolosa y quien repartió el botín. Costeó toda la nave lateral, donde está su estatua, hasta la puerta de los Escribanos, e hizo otras donaciones al cabildo, que como muestra de gratitud erigió aquí la escultura a tal modelo de caballero cristiano para servir de ejemplo a seguir.



Fig. 42. Órgano churrigueresco de Pedro de Liborna Echevarría, lado sur, catedral de Toledo.



Fig. 43. Órgano neoclásico de Verdalonga, lado norte, catedral de Toledo.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Juan y GUDIOL RICART, José. *Escultura gótica, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, vol. VIII, 1956.
- ARENA, Héctor Luis. «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán. Las sillerías del gótico tardío en España», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, 32, Valladolid, 1966, pp. 89-123.
- AVENOZA, Gemma. *Biblias Castellanas Medievales*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.
- AZCÁRATE, José M^a. *Escultura española del siglo XVI*, Ars Hispaniae, Madrid, Plus Ultra, 1953.
- *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos* (1963), Salamanca, Colegio de España, 1988.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús. «Sillerías castellanas», *Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, R. Yzquierdo Perrín, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, pp. 205-217.

CAMÓN AZNAR, José. *Alonso Berruguete*, Madrid, 1962.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña. «Las representaciones del Antiguo Testamento en la contraportada de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra», *XV Rutas Cicloturísticas del Románico*, 2 febrero-8 junio 1997, pp. 139-145.

FRANCO MATA, Ángela. El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo, *Toletvm*, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 70, Toledo, 1987, 2ª época, n. 21, pp. 53-160.

— *Escultura gótica en Castilla. Siglo XIV, Cuadernos de Arte Español, 94, Historia 16*, Madrid, 1993.

— «Localismo e internacionalidad en el gótico toledano», *Toletvm. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 31, 2º Semestre, Toledo, 1994, pp. 169-235.

— «Cuatro programas iconográficos medievales paralelos», *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Institut d'Estudis Catalans/Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1998, I, pp. 283-286.

— «Sillerías de coro y artistas flamencos y germanos en la España del siglo XV», *Verdad y Vida*, t. LV, n. 217-220, Madrid, 1997, pp. 425-441.

— «Los relieves góticos de Santa María de Pontevedra, la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo y la liturgia de la Vigilia Pascual», *XXIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 6 febrero-19 junio, 2005, Pontevedra, Fundación Cultura Rutas del Románico, 2005, pp. 186-192.

— «La conquista de Granada en imágenes: la sillería baja de la catedral de Toledo, de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 350-353.

— «Las Revelaciones de Santa Brígida en la baja Edad Media: Navidad y Pasión en el marco de la iconografía. Algunas derivaciones», *Imagen y Cultura VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática. Gandía, 16, 17 y 18 de octubre de 2007. Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural (Vol I)*, Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.), Generalitat Valenciana/Biblioteca Valenciana/Universitat Internacional de Gandía, Valencia, 2008, pp. 675-704.

— «El Coro», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón González Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 226-239.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Alonso Berruguete en Toledo*, Barcelona, Juventud, 1944.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *La escultura del Renacimiento*, Barcelona, 1931.

- *Las Águilas del Renacimiento. Ordóñez, Siloé, Machuca, Berruguete* (1941), Madrid, Xarait, 1993.
- HEATH, Samuel K. *The Renaissance choir stalls of Toledo cathedral, 1535-1547*, Columbia, Columbia University, 1996.
- HEIM, Dorothee. «La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch y Israhel van Mechenem», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 71, Valladolid, 2005, pp. 61-83.
- *Rodrigo Alemán und die Toletaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*, 448 pp. 72 il. en color y 193 en b. y n., Ludwig Verlag, Holtenaur Strasse, Kiel, 2004.
- «Instrumentos de propaganda política borgoñona al servicio de los Reyes Católicos: los relieves de la guerra de Granada en la sillería de la catedral de Toledo», *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, coord. M^a Victoria Herráez, Concepción Cosmén y María Pellón Gómez-Calcerada, León, Universidad, 2008, pp. 203-215.
- JAMBOU, Louis. «Los órganos», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón Gonzalvez Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 352-361.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. «La conquista de Granada», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 347-348.
- MAETERLINCK, Louis. «Les stalles de la cathédrale de Tolède. La conquête de Grenade par Rodrigo Alemán», *Revue de l'art ancien et moderne*, 27, 1910, pp. 389-396.
- *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallone: les misericords de stalles*, París, 1910.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos. «La Música Barroca», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón Gonzalvez Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 342-351.
- MARTÍNEZ VEGA, Rafael. «Valorización histórica del coro de la Catedral Primada de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, XII, Toledo, 1930, pp. 1-63.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979.
- *La sillería del Coro de la catedral de Toledo*, Temas Toledanos, Toledo, IPIET, 1980.

- *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos/Caja de Burgos, 1997.
 - «La sillería baja de Rodrigo Alemán», Ysabel. *La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 360-369.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*, discurso de ingreso en el Acto de su recepción pública el día 10 de mayo de 1998 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998.
- «Los coros catedralicios españoles», *Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, R. Yzquierdo Perrín, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, pp. 23-41.
- NOONE, Michael. «La Música Medieval y Renacentista», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón González Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 342-351.
- ORUETA, Ricardo de. *Berruguete y su obra*, Madrid, Editorial Calleja, 1917.
- PARRO, Sixto Ramón. *Toledo en la mano (1857)*, Toledo, IPIET, 1978, vol. I.
- PEREDA, Felipe. «El «antiguo oficio de la caballería»: la representación de la majestad ecuestre en la sillería baja de Toledo», Ysabel. *La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 354-359.
- PITA ANDRADE, José Manuel. «Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1958.
- «El coro pétreo de Maestre Mateo en la Catedral de Santiago», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, t. I, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1973, Granada, 1976, pp. 449-450, recogido en Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade, Homenaje *in memoriam*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 339-340.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo. «Sillas de coro españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 15, n. 169, Madrid, 1907, pp. 28-32; n. 170, pp. 53-56; n. 172, pp. 85-91; n. 174, pp. 216-234; n. 175-177, pp. 168-177; n. 178, pp. 219-225.
- *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Madrid, 1909.
 - *Sillas de coro*, Cádiz, Ed. Voluntad, 1928.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel del. *El coro de la catedral de Toledo*, *Cuadernos de Arte Español*, 52, Madrid, Historia 16, 1992.

- RÍO DE LA HOZ, Isabel del. *El escultor Felipe Bigarni (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco. *Guía de la Catedral de Toledo*, (1949), Madrid, E.P.S.C., 1953.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. «Algo más sobre Vigarni», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914.
- TRENAS, Julio. *La apoteosis de la crispación. Cuatro ensayos en torno a la vida y a la obra de Alonso González Berruguete*, Madrid, 1963.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. «El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción», *Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, R. Yzquierdo Perrín, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, pp. 137-185.
- «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41, A Coruña, 2008-2009, pp. 113-141.
- «Sillas, coros y cátedras románicas: notas sobre su ubicación y funciones», XII Curso sobre las Claves del Románico, dentro del título *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, 8-10 de abril / 5-7 de agosto de 2011.
- WEISE, Georg. «El barroquismo en la cultura española del XIV», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, Valladolid, 1925-1928.
- ZARCO DEL VALLE. *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1916, II, t. I, pp. 206 y sigs.

NOTAS

¹ Sobrino, Miguel, *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España* (2009), Madrid, La Esfera de los Libros, 2ª ed, 2009, pp. 699-702; Noone, Michael, «La Música Medieval y Renacentista», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón González Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 332-341; Martínez Gil, Carlos, «La Música barroca (s. XVII-XVIII)», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, cit. pp. 342-351.

² Sobrino, Miguel, *Catedrales...*, cit. p. 702.

³ Yzquierdo Perrín, Ramón, «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41, A Coruña, 2008-2009, pp. 113-141.

⁴ Navascués Palacio, Pedro, «Los coros catedralicios españoles», *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*, ed. a cargo de Ramón Yzquierdo Perrín, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.

⁵ Yzquierdo Perrín, Ramón, «El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción», *Los coros de catedrales...*, cit. pp. 137-185, sobre todo pp. 141-142; Yzquierdo Perrín, Ramón, «Sillas, coros y cátedras románicas: notas sobre su ubicación y funciones», XII Curso sobre las Claves del Románico, dentro del título *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, 8-10 de abril / 5-7 de agosto de 2011. Vid. también Pita Andrade, José Manuel, «El coro pétreo de Maestre Mateo en la Catedral de Santiago», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, t. I, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1973, Granada, 1976, pp. 449-450, recogido en Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade, Homenaje *in memoriam*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 339-340.

⁶ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Toletvm, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 70, Toledo, 1987, 2ª época, n. 21, pp. 53-160.

⁷ Rivas Carmona, Jesús, «El trascoro: de muro a capilla», *Los coros de catedrales...*, cit. pp. 187-204, sobre todo pp. 195, 197.

⁸ Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, dir. y coord. Ramón González Ruiz, Burgos, Promecal, 2010, pp. 180-225.

⁹ Quintero Atauri, Pelayo, «Sillas de coro españolas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 172, 1907, pp. 85-91.

¹⁰ Pita Andrade, José Manuel, «Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1958.

¹¹ Pérez Higuera, Teresa, «Toledo», *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid, La España Gótica*, vol. 13, Madrid, Encuentro, 1998, p. 32.

¹² Franco Mata, Ángela, «Catedral», *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, Junta de Comunidades Castilla-La Mancha, 1991, t. I, pp. 407-567, 2ª ed. Toledo, 1992, pp. 421-480, sobre todo pp. 421-426; Nickson, Tom, «La Catedral. Su historia constructiva», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, pp. 148-161, sobre todo pp. 148-149; González Ruiz, Ramón, «Las catedrales antiguas de Toledo», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, cit. pp. 142-147, sobre todo p. 147.

¹³ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la Misa que se titula muzárabe, y de las mas principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1877, edición facsimilar, Toledo, IPIET, 1978, tomo I, p. 169.

¹⁴ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I. pp. 159-167.

¹⁵ Sancho, José Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, Madrid, Aldeasa, 1997, p. 24. Para los relieves de la conquista de Granada se han realizado esquemas por diversos autores; J. L. Sancho y D. Heim¹⁵. Por mi parte he trazado un mapa con la indicación de los años de las plazas

conquistadas, donde se estructuran los sucesivos avances de la reconquista. J. L. Sancho ha realizado también esquemas los personajes de la sillería alta y del cornisamiento.

¹⁶ Franco, Mata Ángela, «El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», cit. pp. 53-160; Franco Mata, Ángela, «Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, Serie VII, 6, Madrid, UNED, 1993, pp. 65-80; Pérez Higuera, Teresa, «Toledo», *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid, La España Gótica*, vol. 13, cit. pp. 18-114, sobre todo p. 19; Franco, Ángela, «Los relieves góticos de Santa María de Pontevedra, la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo y la liturgia de la Vigilia Pascual», *XXIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 6 febrero-19 junio, 2005, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2005, pp. 186-192. Recientemente Juan Juega Puig (*Santa María a Moior de Pontevedra. Speculum Humanae Vitae*, Poio, Gráficas Anduriña, 2010) ha analizado el carácter neoplátonico del conjunto que data en el siglo XVI.

¹⁷ Guillermin, Dorothy, *The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program*, Nueva York/Londres, 1977, pp. 176-192.

¹⁸ Relación con el mundo judío se precisa en el paralelismo del programa iconográfico con las Haggadoth y muy particularmente con la Haggadah de Sarajevo. Adán y Eva son creados sin ombligo, como en el citado códice y en la Biblia de la Casa de Alba, ilustrada por miniaturistas toledanos, según se lee en el prólogo y cuya vinculación con el mundo judío ha sido analizada por C.O. Nordström (*The Duke of Alba's Castilian Bible*, Upsala, 1968) y más recientemente Fellous, Sonia, *La Biblia de Alba. De cómo rabí Mosé Arragel interpreta la Biblia para el gran maestro de Calatrava*, París, Simogy Éditions d'Art, 2001; Franco Mata, Ángela, «Arte judío y arte cristiano desde sus orígenes. Aspectos sobre las relaciones artísticas en la Edad Media Hispánica», *XXVIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, del 7 de febrero al 20 junio 2010, pp. 73-102; Id. «Biblias medievales en España. Relaciones judeocristianas», *Imágenes del poder en la Edad Media*, tomo II, *Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, Universidad, 2011, pp. 213-224; Avenoza, Gemma, *Biblias Castellanas Medievales*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011, pp. 199-254.

¹⁹ Franco Mata, Ángela, «Cuatro programas iconográficos medievales paralelos», *Miscel.lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Institut d'Estudis Catalans/ Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1998, I, pp. 283-286.

²⁰ He utilizado el texto latino publicado por J. M. Mozley, «The vita Adae», *Journal of Theological Studies*, 30, Oxford, 1929, pp. 121-149, y las versiones españolas de Hugues Cousin (*Vidas de Adán y Eva, de los Patriarcas y de los profetas. Textos judíos contemporáneos de la Era Cristiana*, Estella, 1981, p. 9, traducción de aquella) y la de Natalio Fernández Marcos, «Vida de Adán y Eva (Apocalipsis de Moisés)», *Apócrifos del Antiguo Testamento*, dir. A. Díez Macho (+), t. II, Madrid, pp. 340-341. Más recientemente *The Apochryphal Lives of Adam and Eve*, ed. Brian Murdoch and J. A. Tasioulas University of Exeter Press, 2002.

²¹ Franco Mata, Ángela, «Biblias medievales en España. Relaciones judeocristianas», cit., pp. 213-224.

²² Franco Mata, Ángela, *Escultura gótica en Castilla. Siglo XIV, Cuadernos de Arte Español*, 94, Historia 16, Madrid, 1993, p. V, n. 8.

²³ Fernández Rodríguez, Begoña, «Las representaciones del Antiguo Testamento en la contraportada de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra», *XV Rutas Cicloturísticas del Románico*, 2 febrero-8 junio 1997, pp. 139-145, sobre todo p. 140.

²⁴ Fernández Rodríguez, Begoña, «Las representaciones del Antiguo Testamento...», cit. p. 140.

²⁵ Sanoner, G., «Iconographie de la Bible d'après les artistes de l'antiquité et du Moyen Age», *Bulletin Monumental*, 80, París, 1921, pp. 212-238.

²⁶ Emerson, Oliver F., «Legends of Cain, especially in Old and Middle English», *Publication of the Modern Language Association of America*, vol. 21, Baltimore, 1906, pp. 851-860

²⁷ Skeat, W.W., «Cain's Jaw bone», *Notes and Queries*, 6ª serie, II, 1880, p. 143.

²⁸ «Cain's Jaw bone», *Publications of the Modern Language Association*, n. 39, 1924, pp. 140-146.

²⁹ Meyer Schapiro, «Cain's Jaw-bone that Did the First Murder», *The Art Bulletin*, septiembre 1942, pp. 205-212, recogido en «La quijada de Caín con la que cometió el primer asesinato»,

Estudio sobre el arte y la Antigüedad Tardía en el Cristianismo primitivo y la Edad Media, Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 227-230.

³⁰ Gonzáles Sánchez, Gabriel María, «Los Hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca. La sillería de coro de la colegiata de Belmonte», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, a. 1936-1939, Valladolid, 1940, pp. 21-34; Monedero Bermejo, Miguel Ángel, «El coro de la colegiata de Belmonte», *Cuenca*, n. 9. marzo-junio, 1976, separata sin paginar, que agradezco al autor; Andújar, L., «La colegiata de San Bartolomé de Belmonte», *A.R.A.*, 121, 1976; Andújar, «Una vieja colegiata y un joven museo (Belmonte)», *Olcades*, 1981.

³¹ Mateo Gómez, Isabel, *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos/Caja de Burgos, 1997, pp. 10-11, ilustración en p. 10. En la sillería de la catedral de Burgos intervinieron a las órdenes de Felipe Bigarni Andrés de san Juan o Nájera, Simón de Bueras y García de Arredondo.

³² Vázquez de Parga, Luis, «La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 30, Madrid, 1957, pp. 21-28; Franco, El Génesis y el Éxodo..., cit. 83-93.

³³ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 88-90.

³⁴ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 90-93.

³⁵ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 95-109.

³⁶ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 109-117.

³⁷ Fernández Rodríguez, Begoña, «Las representaciones del Antiguo Testamento...», cit. p. 144.

³⁸ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 119-122.

³⁹ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 122-129.

⁴⁰ Bernal, José O.P., «La Synaxis bíblica de la Vigilia Pascual. Notas de Pastoral Litúrgica», *Teología Espiritual*, 22, 1964, pp. 135-147; Id. *Las lecturas de la Vigilia Pascual hispánica*, Id. *La Noche de Pascua en la antigua liturgia hispana*, Angelicum, Roma, junio 1963 (disertación); Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo...», cit. pp. 134-160.

⁴¹ *Memorias y disertaciones que podrán servir al q(ue) escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rey don Alonso VI de Castilla* (ms. en la Real Academia de la Historia, 2MS 24).

⁴² *Memorias y disertaciones que podrían servir al q(ue) escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rey don Alonso VI de Castilla*, manuscrito de la Real Academia de la Historia, actual signatura 2 ms 24. Las Memorias fueron escritas hacia 1785 por el citado autor, canónigo de la catedral.

⁴³ Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, cit. p. 216; Id. «La pasión de Cristo a través de la liturgia de las horas canónicas, devociones, teatro e imagen a finales de la Edad Media» (en prensa).

⁴⁴ Pérez Higuera, Teresa, «Toledo», *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid, La España Gótica*, vol. 13, cit. pp. 65-66.

⁴⁵ Franco Mata, Ángela, «El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», cit.; Id., «Relaciones artísticas entre la Haggadah de Sarajevo y la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», Id., «Biblias medievales en España. Relaciones judeocristianas», *Imágenes del poder en la Edad Media*, tomo II, cit. pp. 213-224.

⁴⁶ Avenoza, Gemma, *Biblias Castellanas Medievales*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011, p. 243, fol. 29v, fig. 242.

⁴⁷ Mateo Gómez, Isabel, *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, cit. pp. 10-11, ilustración en p. 10.

⁴⁸ Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», cit. pp. 180-225.

⁴⁹ Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549...*, según el Doctor Blas Ortiz, de Ramón González y Felipe Pereda, Toledo, Antonio Pareja, 1999, pp. 253-254.

⁵⁰ Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549...*, cit., p. 254.

⁵¹ Rivera Recio, Juan Francisco, *Guía de la Catedral de Toledo*, Toledo, Editorial Católica Tolemana, 1953, p. 26; Sancho, Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, Madrid, Aldeasa, 1999, p. 19.

⁵² Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549 Según el Doctor Blas Ortiz...*, cit. p. 256.

⁵³ Para estas iconografías pasionales vid. Franco Mata, Ángela, «Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones», *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

⁵⁴ Pérez Higuera, Teresa, «Copín de Holanda, Grupo del Cristo tendido», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, cit., p. 488, n. 216.

⁵⁵ Olaguer Feliú, Fernando, «Escuela del maestro Juan Francés: Rejas de las capillas del Cristo Tendido y de Santa Catalina (ha. 1510)», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, cit., pp. 488-489.

⁵⁶ Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549...*, cit. p. 255.

⁵⁷ Sancho, José Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, cit. pp. 19-20.

⁵⁸ Durán Sanpere, Agustín y Ainaud de Lasarte, Juan, *Escultura gótica*, *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956, p. 102.

⁵⁹ Franco Mata, Ángela, «Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones», *Boletín de la Institución Fernán González*, cit. pp. 307-337; Id., «Crucifixus dolorosus». Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones, *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela*, 1, Santiago de Compostela, 2002, pp. 13-39.

⁶⁰ Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549...*, cit. p. 254.

⁶¹ Rivera Recio, Juan Francisco, *Guía de la Catedral de Toledo*, cit., p. 27; Sancho, José Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, cit. p. 20.

⁶² Olaguer Feliú, Fernando, «Escuela del maestro Juan Francés: Rejas de las capillas del Cristo Tendido y de Santa Catalina (ha. 1510)», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada...*, cit. pp. 488-489.

⁶³ Ortiz, Blas, *La Catedral de Toledo 1549...*, cit. pp. 256-257.

⁶⁴ Sancho, José Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, cit. pp. 22-24.

⁶⁵ Ladero Quesada, Miguel Ángel, «La conquista de Granada», *Ysabel. La Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 347-348.

⁶⁶ Franco Mata, Ángela, «La conquista de Granada en imágenes: la sillería baja de la catedral de Toledo, de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 350-353.

⁶⁷ Mata Carriazo, Juan de la, «Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, Madrid, 1927, pp. 19-52, reed. *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, Universidad, 1985; Franco Mata, Ángela, «La conquista de Granada en imágenes: la sillería baja de la catedral de Toledo, de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 350-353.

⁶⁸ Mateo Gómez, Isabel, «La sillería baja de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. p. 362.

⁶⁹ Pérez Higuera, Teresa, «La catedral de Toledo en la época de la Reina Isabel [1474-1504]», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 119-122, sobre todo p. 121.

⁷⁰ Heim, Dorothee, «El entallador Rodrigo Alemán. Su origen y su taller», *Archivo Español de Arte*, 68, Madrid, 1995, pp. 131-143; Heim, Dorothee, «La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch y Israhel van Meckenem», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 71, Valladolid, 2005, pp. 61-83; Id., *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 100. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa. Con resumen en español*, Kiel, Ludwig, 2006, p. 328.

⁷¹ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, pp. 183-185.

⁷² Franco Mata, Ángela, «Aspectos iconográficos sobre contiendas entre cristianos y musulmanes en el bajo medioevo», *Arte en tiempos de guerra*, XIV Jornadas Internacionales de Historia del arte, organizadas por el Grupo de Investigación de Historia del arte, Imagen y Patrimonio Artístico, noviembre de 2008, Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (coordinadores) Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 37-50. En el retablo de San Jorge, pintado por Marcial de Sax, se representa la conquista del Puig, de Mallorca, por Jaime I. actualmente en el Victoria and Albert Museum, de Londres, vid. Berg Sobré, Judith, *Behind the Altar Table. The development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 187, fig. 64, alude a C.M. Kauffmann, *The Altar-piece of St. George from Valencia*, *Victoria and Albert Museum*, 2, 1970, pp. 64-100.

⁷³ Es el caso de cuatro crónicas redactadas por escritores de renombre. Mosén Diego de Valera escribió la *Crónica de los Reyes Católicos*, Edición y estudio por J. de Mata Carriazo, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, VIII, 1927. Alonso de Palencia redactó los *Annales*

belli Granatensis (1480-1489), versión española de A. Paz y Meliá, *Guerra de Granada*, Madrid, 1909. Fernando del Pulgar, autor de la *Crónica de los Reyes Católicos* (Madrid, BAE, LXX, pp. 223-511) es el más popularizado por ser el más puntual y completo. Andrés Bernádez escribió la *Historia de los Reyes Católicos* (Madrid, BAE, LXX, pp. 567-773). Estos autores constituyen la base para conocer el desarrollo de los hechos y fundamento para la historiografía posterior desde el lado cristiano. A ellos hay que sumar otras referencias históricas, como la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz*, anónima, pero digna de crédito, los *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos*, de Lorenzo Galíndez de Carvajal, muy útiles para la cronología, el vol. IV de los *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita, quien, aunque posterior, manejó la documentación contemporánea. Las crónicas referidas al cardenal don Pedro González de Mendoza, el encargante de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, *Crónica del gran Cardenal de España*, de Pedro de Salazar, y Vida del Cardenal, de Francisco de Molina, resultan preciosas para el conocimiento del biografado, aunque estén barnizadas por el panegírico

⁷⁴ Carriazo y Arroquia, Juan de Mata, «Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, Madrid, 1927, pp. 19-52, reed. *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, Universidad, 1985; Arena, Héctor Luis, *Die Chorgestülpe des Meisters Rodrigo Alemán*, Heidelberg, 1965; Id. «Las sillerías de coro de Maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, t. XXXI, 1965, pp. 89-123, sobre todo pp. 90-91.

⁷⁵ «Sillería baja del coro de la catedral de Toledo», *Seminario Pintoresco Español*, 1855, pp. 289-291; Maeterlinck, Louis, «Les stalles de la cathédrale de Tolède: La conquête de Grenade, par Rodrigo Alemán», *Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. XXVII; Carriazo y Arroquia, «Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo», cit.; Arena, Héctor Luis, *Die Chorgestülpe des Meisters Rodrigo Alemán*, cit.; Arena, «Las sillerías de coro de Maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, t. XXXI, 1965, pp. 89-123, sobre todo pp. 89-101; Mateo Gómez, Isabel, *La sillería del coro de la catedral. Temas Toledanos*, 3, Toledo, IPIET, 1980; Ladero Quesada, Miguel Ángel, «El tiempo de la guerra en la época de los Reyes Católicos», *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, catálogo exposición, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Madrid, Electa, pp. 263-285; Ladero Quesada, Miguel Ángel, *La guerra de Granada 1482-1491*, Granada, Diputación de Granada, 2001; Id. «La conquista de Granada», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 347-349; Franco Mata, Ángela, «La conquista de Granada en imágenes: la sillería baja de la catedral de Toledo, de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 350-353. He precisado la localización de cada una de las ciudades, los instrumentos bélicos, etc. en cada uno de los tableros.

⁷⁶ Pereda, Felipe, «El «antiguo oficio de la caballería»: la representación de la majestad ecuestre en la sillería baja de Toledo», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 354-359.

⁷⁷ Heim, Dorothee, «La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch y Israhel van Mechenem», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 71, Valladolid, 2005, pp. 61-83.

⁷⁸ Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, C.S.I.C., 1979; Mateo Gómez, Isabel, «La sillería baja de Rodrigo Alemán», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 360-369. 362. Vid también Maeterlinck, Louis, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallone: les misericords de stalles*, París, 1910.

⁷⁹ Sancho, José Luis, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, cit. p. 25.

⁸⁰ Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 156, 162.

⁸¹ Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., p. 221.

⁸² Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., p. 245.

⁸³ Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., p. 250.

⁸⁴ Río de la Hoz, Isabel del, *El coro de la catedral de Toledo*, cit. p. 14. Para el coro de Burgos vid. Mateo Gómez, Isabel, *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos/Caja de Burgos, 1997.

⁸⁵ Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., p. 221.

⁸⁶ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, p. 188.

⁸⁷ Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., pp. 260-266.

⁸⁸ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, p. 189.

⁸⁹ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 192-193.

⁹⁰ Felipe Bigarni está enterrado junto al pilar de la Descensión. Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, I, pp. 185-187 PHILIPUS BURGUNDIO, STATUARIUS, QUI UT MANU SANCTORUM EFIGIES, ITA MORES ANIMO ESPRIMEBAT H: S.E. SUBSELLIS CHORI EXTRUENDIS INTENTUS OPERE PENE ABSOLUTO INMORITUR. ANN. MDXLIII. DIE X NOBEM [Felipe de Borgoña, escultor, que así imitaba con la mano las efigies de los santos como con el ánimo de sus virtudes, hallándose ocupado en construir las sillas del coro, murió casi al concluir las, a 10 de Noviembre del año 1543]; Azcárate, José María, *Escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XIII, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 35, 42-45; Río de la Hoz, Isabel del, *El escultor Felipe Bigarni...*, cit., p. 313.

⁹¹ Azcárate, José M^a, *Escultura del siglo XVI*, cit. pp. 46, 149-150.

⁹² *Pensée, Image & Communication en Europe Médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude*, Actas del Congreso, Besançon, Asprodic, 1993.

⁹³ Franco Mata, Ángela, El «Doble Credo» en el arte medieval hispánico, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIII, n. 1 y 2, Madrid, 1995, pp. 119-136. Id., «El «Doble Credo» en las sillerías de coro góticas españolas y sus orígenes», *Archivo Iberoamericano*, t. LVI, n. 221-222, Madrid, 1996, pp. 103-119.

⁹⁴ Franco Mata, Ángela, «Secundum legem debet mori». Los profetas y el proceso a Jesús en la literatura y el arte», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 144-172.

⁹⁵ La exaltación de la pasión de Cristo y los sufrimientos de la Virgen vienen dictados fundamentalmente a través del clima devocional inspirado por los órdenes mendicantes, destacando San Francisco y San Buenaventura, entre los franciscanos, Franco Mata, Ángela, «Relaciones entre la iconografía de las Horas de la Pasión y el Oficio Divino», *Els amics al Pare Llompart. Miscel·lània in honorem*, Palma de Mallorca, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, pp. 182-191; Id «La pasión de Cristo a través de la liturgia de las horas canónicas, el teatro y la imagen», Homenaje a Xavier Barral, (en prensa).

⁹⁶ *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, edición a cargo de Albert Hauf, Edicions del Mall, Sant Boi de Llobregat, Barcelona, 1982.

⁹⁷ Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 26-27; Miranda García, Carlos, «Las miniaturas del Libro de Horas de Luis de Orleáns»/ «The miniatures in the Book of Hours of Louis of Orleáns», *Libro de Horas de Luis de Orleáns*, edición facsimilar, Barcelona, Moleiro, 2002, p. 238, nota 536.

⁹⁸ Pseudo-Beda, *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus*, ed. Migne, *Patrologia Latina*, 94, col. 561-568.

⁹⁹ Alcoy, Rosa, «Il. lustrador de la Passió o Mestre de la Passió», *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, catálogo exposición, Barcelona, MNAC, 1992, pp. 168-171, n. 25; Franco Ángela, «La liturgia de las Horas de la Pasión y el arte medieval», *Filandón*, Diario de León, 5 junio 2011.

¹⁰⁰ Durán Sanpere, Agustí, *Els retaules de pedra, I. Els retaules del segle XIV*, Barcelona, Alpha, 1932, pp. 27-29; *Saber ver el Gótico*, a cargo de Ángela Franco, catálogo exposición, Leganés, Ayuntamiento, 1987, pp. 90-91.

¹⁰¹ Más tarde empezaron a cantarse *Maitines* y *Laudes* a media noche, pero debido a la dificultad de soportar las incomodidades, se estableció su rezo en la última vigilia matutina, a sea, al apuntar la aurora. Las *Laudes* son llamadas así porque se componen de Salmos y Cánticos en los que resuenan incesantemente las divinas alabanzas [Laudes]. Las horas *prima*, *tertia*, *sexta* y *nona* son llamadas horas menores. La *prima* debe su nombre a que se rezaba antiguamente a la primera hora del día, a la salida del sol, *ad solis ortum*. A las tres horas de salido el sol, se rezaba *tertia*, correspondiente a las nueve de la mañana. La *Sexta* se rezaba a las doce y la *Nona* a las tres de la tarde. Las *visperas* también son llamadas Hora duodecima, correspondiente a las seis de la tarde, y también son mencionadas Lucernario, Oficio de las luces, Hora lucernaria, porque se celebraban con extraordinaria iluminación. Finalmente las Completas, como indica el propio

vocablo, terminaban o completaban el Oficio divino y solían rezarse al fin del día natural o sea al anochecer. Se explica así perfectamente el reloj de la Pasión, correspondiente a la noche y al día.

¹⁰² Franco Mata, Ángela, «Relaciones entre la iconografía de las Horas de la Pasión y el Oficio Divino», *Els amics al Pare Llopart. Miscel·lània in honorem*, Palma de Mallorca, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, pp. 182-191.

¹⁰³ Es el caso del caballero inglés Richard Gyvernay, sepultado en la iglesia de Santa María de Limington, y cuyo sepulcro se obró hacia 1329. Este caballero encargó al capellán John Fychet misas y el rezo de todas las Horas canónicas ante el altar de la Virgen María en la nave de la iglesia, cfr. Dressler, Rachel Ann, *Of Armor and Men in Medieval England. The Chivalric Rhetoric of Three English Knight' Effigies*, Hants, Ashgate, 2004, p. 42.

¹⁰⁴ Franco Mata, Ángela, «Las Capillas», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, cit. pp. 211-215.

¹⁰⁵ Franco Mata, Ángela, Un retablo de Astorga hispano-flamenco, *Diario de León*, martes, 7 de octubre de 1997, p. 52.

¹⁰⁶ Muy hermoso y conocido es el frontal bordado del monasterio de Guadalupe, Martín Ros, Rosa M^a, «Taller de bordado del Real Monasterio de Guadalupe. Frontal de la Pasión (finales siglo XV)», *Ysabel. La Reina Católica...*, cit. pp. 499-500, n. 228, quien no identifica el conjunto, tan sólo cada uno de los episodios.

¹⁰⁷ Estos dos y Simón y Matías son mencionados por Isabel del Río, *El coro de la catedral de Toledo*, cit. p. 24; Id. *El escultor Felipe Bigarni...*, cit. p. 304.

¹⁰⁸ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Alonso Berruguete en Toledo*, Barcelona, Editorial Juventud, 1944, p. 23.

¹⁰⁹ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 191-192, establece erradamente para el Coro del Arzobispo los personajes que corresponden al cornisamiento, y el mismo error comete para el emplazamiento de los personajes del coronamiento en el Coro del Deán.

¹¹⁰ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, p. 190.

¹¹¹ Río de la Hoz, Isabel del, *El coro de la catedral de Toledo*, cit. p. 30, afirma que es de Carrara; id. *El escultor Felipe Bigarni...*, cit. p. 310. Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 194-196, dice que es mármol de Cogollado, y parece más convincente esta aseveración, debido en parte a las colosales dimensiones del bloque con que Berruguete talló el genial conjunto.

¹¹² Gaya Nuño, Juan Antonio, *Alonso Berruguete en Toledo*, cit. p. 23.

¹¹³ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 192-193.

¹¹⁴ Incluida en la *Patrología Latina*, de Migne vol. 198, Col. 1049-1722.

¹¹⁵ Así, en la localidad oscense de Almazorre, es invocada en el Acta de consagración de la iglesia de san Esteban, el 6 de enero de 1131, durante el reinado de Alfonso I el Batallador (1104-1134), cfr. Lacarra, M^a Carmen, *La iglesia de San Esteban de Almazorre y sus pinturas murales*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 2010.

¹¹⁶ Vivancos, Miguel C., «Pedro de Poitiers y su Genealogía Christi», *Genealogía Christi*, Barcelona, Moleiro Editor, 2000, pp. 13-27.

¹¹⁷ Domínguez Rodríguez, Ana, «Ilustraciones figurativas en la *Genealogía Christi* de Pedro de Poitiers de la Biblioteca Casanatense», *Genealogía Christi*, cit. pp. 67-90, sobre todo pp. 79, 85.

¹¹⁸ Vivancos, Miguel C., «Pedro de Poitiers y su Genealogía Christi», *Genealogía Christi*, cit. pp. 91-132.

¹¹⁹ San Román, Francisco de Borja, «Unos proyectos malogrados de Narciso Tomé en la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, 47, Madrid, 1941, pp. 429-444; Nicolau Castro, Juan, *Narciso Tomé, arquitecto/escultor 1694-1742*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2009, pp. 194-204.

¹²⁰ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, pp. 173-175.

¹²¹ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, pp. 176-180.

¹²² Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, p. 171.

¹²³ Sauerländer, Willibald, «Von der Glykophilousa zur «Amie Gracieuse» Überlegungen und Fragen zur «Virgen Blanca» in der Kathedrale von Toledo, *Travaux offerts à Marcel Durliau «De la création à la restauration»*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art meridional Toulouse, 1992, pp. 449-461; Franco Mata, «Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, León et Tolède», *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*,

Liebieghaus Frankfur am Main, dirigido por Herbert Beck y Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt de Meno, 1994, I, pp. 321-333; II, 28 figs. pp. 164-182.

¹²⁴ Actualmente en el Museo de la Casa del Tesoro, de la catedral, cfr. Pérez Higuera, Teresa, «Toledo gótico», *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid, La España Gótica*, vol. 13, cit. p. 111.

¹²⁵ Español, Francesca, «Mare de Deu amb el Nen», *Fons del Museu Frederic Marès. I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament, 1991, pp. 243-244; Vasallo Toranzo, Luis, «Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en el retablo de San Ildefonso de Toro», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, Valladolid, 2003, pp. 15-23, sobre todo 17-18.

¹²⁶ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano...*, cit. I, p. 160. Luis Salazar y Castro dibuja tres lápidas, la primera de ellas con dos escudos del arzobispo Gomez Manrique, y las otra dos identificadas con Gonzalo de Salomé Barroso y Blas de Toledo, *Epitafios y memorias que se hallan en los sepulcros i en las capillas de muchos ilustres personajes de España. Recogidos Por Don Luis de Salazar y castro Comendador de Zorita en la Orden de Calatrava de la Cámara de S M. y su Cronista maior*, s. a., R.A.H., mss. 9/292, fol. 48v.

¹²⁷ Datos extraídos de su testamento, que figura en el Archivo de la Catedral de Toledo. Agradezco la información a mi amiga Almuadena Cros.

¹²⁸ Hernández, Francisco José y Linehan, Peter, *The mozarabic cardinal: the life and times of Gonzalo Perez Gudiel*, Florencia, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 391-404. Vid. también Gonzalvez, Ramón, *Hombres y Libros de Toledo. Monumenta Ecclesiae Toletanae Historia*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997, p. 414. Fernando Gutiérrez Baños alude a algunos aspectos de carácter intelectual y político del grupo formado por Jofré de Loaysa, Ferrán Martínez y Gudiel durante el reinado de Sancho IV, quien en 1285 otorgó un privilegio rodado por el grand amor que nos auemos a don Gonçaluo Arzobispo dessa Egleſia, e a los otros que y son, personas e canonigos e companneros», *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1997, p. 189. Sobre dicha élite vid. Orduna, Germán, «La elite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV», en VV. AA, *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Honres, 1996, pp. 53-56.

¹²⁹ Parro, Sixto Ramón, *Toledo en la mano (1857)*, Toledo, IPIET, 1978, vol. I pp. 160-161.

¹³⁰ Gardner, Julian, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 83, figs. 56, 62.

¹³¹ Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 200-202; Arellano García, Mario, «Documentos para la historia de la Catedral. Capilla de San Pedro y Obra y Fábrica», *Toletvm*, pp. 168-169; Jambou, Louis, «Los Órganos», *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, cit. pp. 352-361, sobre todo p. 357.

¹³² Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la Mano...*, cit. I, pp. 202-207; Jambou, Louis, «Los Órganos», cit. pp. 360-361.

