

# LOS COROS CAPITULARES: BALANCE DE SU HISTORIA MODERNA EN TÉRMINOS DE RESTAURACIÓN MONUMENTAL

## Chapter Choirs: a Balance of their Modern History in Terms of Monumental Restoration

BELÉN M<sup>a</sup> CASTRO FERNÁNDEZ\*

Doctora en Historia del Arte (Universidad de Santiago de Compostela)

Recibido: 19/11/2012  
Aceptado: 14/05/2013

### Resumen:

La imagen de las catedrales españolas se redibuja por la supresión de sus coros centrales, fundamentalmente durante el siglo XX. El espacio que ocupa este elemento se profana y se produce la pérdida de una zona simbólica y funcional dentro del templo. Los coros son abocados no sólo a su traslado, sino también a su desmantelamiento y venta. Operaciones que vulneran la triple dimensión litúrgica, arquitectónica y artística de estas piezas, a favor de su estimación únicamente estética. Cuatro de las cinco catedrales gallegas asisten a esta renovación litúrgica. La retirada de sus coros responde al deseo de favorecer la participación del fiel en las ceremonias. En la catedral de Santiago de Compostela subyace, además, un interés político: renovar su imagen para proyectarla al resto del mundo como santuario de la Nueva Cruzada y escenario del revitalizado Camino de Santiago.

**Palabras clave:** Arquitectura, Catedral, Restauración, Patrimonio, Coro.

### Abstract:

The image of the Spanish Cathedrals is redesigned because of the central choirs withdrawal, mainly during the XX th century. The room this element takes up is desecrated and, a symbolic and functional area is lost inside the temple. Choirs, are left not only to their removal but to their dismantling and sale. These operations impinge on the triple liturgical, architectural and artistic dimension of these pieces in favor of their solely aesthetic estimation. Four out of the five Galician cathedrals are witness to this liturgical renovation. The choirs withdrawal is a response to the wish to favor the faithful participation in ceremonies. Besides, in the Cathedral of Santiago de Compostela underlies a political interest: to renew its image to project it to the rest of the world, as a sanctuary of the New Crusade and scene of the revitalized The Way of Saint James.

**Key words:** Architecture, Cathedral, Restoration, Heritage, Choir.

---

\* Correo electrónico: belencastrofernandez@gmail.com

Los coros capitulares encarnan la expresión del poder eclesiástico vinculado a la génesis de cada catedral. Desde finales de la época moderna paulatinamente se han subestimado, llegando a considerarse obstáculos de perspectivas y elementos entorpecedores para la captación de la espacialidad interior. Este planteamiento, que ha conducido a retirarlos en muchas catedrales, iglesias y colegiatas, todavía sigue planeando como amenaza para los que han conseguido permanecer en sus emplazamientos primitivos, bien por motivos económicos o bien por razones culturales<sup>1</sup>.

Aunque el traslado de los coros capitulares es una de las operaciones de mayor repercusión en la práctica restauradora del siglo XX, desde el XV ya tenemos noticias de cambios similares. Nos referimos al traslado que sufren los coros góticos de Ávila (1531), Burgos (1552), Cuenca (mediados de los años 70) y León (ideado en 1560 pero realizado en 1746). Ubicados originalmente en el presbiterio, según el modelo francés, son reinstalados en la nave central, conforme al modelo español.

Durante el novecientos asistimos a un ritmo más intenso de estas intervenciones, algunas materializadas con polémica y otras malogradas tras varios intentos frustrados. El Concordato de 1851 establece una nueva jerarquía eclesial y a través de la Iglesia de la Restauración se recuperan los preceptos del Concilio de Trento (1545-1563), desencadenando la eliminación de un número destacado de coros capitulares emplazados en la nave central.

En la mayoría de los casos, la decisión de proceder a este cambio litúrgico deriva del seno eclesiástico. Obispos y cabildo son los promotores de las actuaciones. Si bien hay casos, como los de Oviedo (1901) y Palma de Mallorca (1904) en los que el obispo llega a enfrentarse a los canónigos. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encarna la postura contraria. Califica los traslados de coros de eliminaciones desdichadas, causantes de despersonalizar a la nave mayor. De todos modos, es complicado establecer una generalización sobre el apoyo o rechazo a esta práctica, pues dentro de cada proceso se han llegado a producir posturas contradictorias, como en la catedral de Salamanca (1958).

Los coros son abocados no sólo a su traslado, sino también al arrinconamiento, a la venta o a su transformación en retablo<sup>2</sup>. Operaciones que vulneran la triple dimensión litúrgica, arquitectónica y artística de estas piezas<sup>3</sup>, a favor de su esti-

1 El presente artículo sale a la luz en el marco del Proyecto “Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. HAR2011-23918, dirigido por María Pilar García Cuetos.

2 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2000): 112-114.

3 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): 25-41. “Nunca se ponderará de modo suficiente los valores funcionales del coro a la española y la mejor prueba es que se conservaron y sobrevivieron, siendo el escenario de una excepcional historia litúrgica católica, apostólica y romana, hasta que llegó el fanatismo ultraortodoxo del siglo XX que, en una solapada iconoclasta, eliminó y pretende seguir eliminando los vestigios de los fundamentos de la arquitectura sacra española”.

mación únicamente estética, dejando al margen los otros dos valores que los completan en significado y función. Por eso, resulta vital reconocer al coro como un conjunto donde sus componentes artificiosos, espirituales y humanos responden al programa de la Fábrica que lo alberga y, así, comprender la necesidad de su permanencia sin perjuicio litúrgico ni espacial<sup>4</sup>. De este modo, se hubiera evitado tanto su fragmentación sangrante –en el castillo de San Simeón (estado de California) se conservan treinta y cuatro sitiales procedentes del que en 1920 Puig i Cadafalch retira de la Seo de Urgel– como la musealización de las partes más transportables –tal y como se ha registrado en Palma de Mallorca, donde componentes del coro, durante su traslado parcial al presbiterio, fueron a parar al Museo Diocesano y al Municipal de Valledemosa–.

El desmembramiento de los coros –órganos<sup>5</sup>, rejas, estalos, púlpitos, facistolos, etc.– se relaciona directamente con la pérdida del vasto patrimonio cultural desde la Desamortización en adelante, que Gaya Nuño (1961)<sup>6</sup> denuncia como consecuencia de la deseducación de los españoles. Este autor considera de candorosa ingenuidad la creencia de que la exclasuración fuese el principal causante de la ruina de tantas iglesias y conjuntos religiosos, sino más bien la compra de bienes nacionales, las mutilaciones de la arquitectura religiosa, la conversión de monumentos en almacenes y las ventas a coleccionistas extranjeros, entre las que se hallan las transacciones que algunos intrusos en el mercado del arte realizan en favor del magnate Randolph Hearst, como el arquitecto norteamericano Arthur Byne afincado en Madrid desde 1914<sup>7</sup>. Entre los lotes de objetos y arquitecturas que se le hacían llegar hasta Nueva York –sobradamente conocidos son los expolios sufridos por los monasterios de Sacramenia (Segovia) y de Ovila (Guadalajara)– se sabe del envío que le hace Byne en 1929 de una reja perteneciente al cerramiento del coro de la catedral de Valladolid, trasladado en 1922 a la cabecera<sup>8</sup>.

Las habituales justificaciones que desde el siglo XVIII en adelante se han ido exponiendo para maltratar a los coros han sido el deseo de recuperar la unidad de

---

4 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): 26. “No medir, por ejemplo, la dimensión procesional de la catedral, en la que el coro es referencia espacial y litúrgica inexcusable, es desconocer, el distinto valor del espacio de las naves central y colaterales, no tanto en orden de magnitud como en el de uso”.

5 Queda dicho que algunos desmontajes de coros surtieron un efecto negativo sobre buena parte de sus componentes, dispersándose o atravesando vicisitudes complicadas y de indignación, incluso, entre los fieles. Uno de tantos ejemplos que puede citarse es el periplo que sufre el órgano de la catedral de Valencia, una vez que en 1940 el cabildo decide trasladar el coro del centro y ejecutar la restauración consiguiente, véase CLIMENT BARBER, J. (1996): 85-96.

6 GAYA NUÑO, J. A. (1961): 22.

7 Como aproximación al expolio sufrido por nuestro patrimonio cultural en manos del coleccionista Randolph Hearst consúltase Merino de CÁCERES, J. M. (1987): 446-453.

8 MERINO DE CÁCERES, J. M. (1987): 451. MARTÍNEZ RUIZ, M<sup>a</sup> J. Y MERINO CÁCERES, J. M. (2012).

estilo y la actualización litúrgica de los templos. Pretextos hipócritas y carentes de rigor histórico en palabras de Navascués (2000), para quien, en función de un pretendido disfrute de la obra de arte, la catedral se va empobreciendo ante el embate del roedor que la deja en los huesos, llegando a una nauseabunda soledad estética y muda<sup>9</sup>. Un posicionamiento que ya había sido planteado por Sánchez Cantón, académico de San Fernando, mediante la publicación de informes de reacción absoluta ante esta práctica. En uno de ellos, referido al intento de derribo del coro de Santiago de Compostela en 1942 por el cabildo, recoge el sentir contrario de modo bastante elocuente, estableciendo una comparación con la perspectiva visual en el arte pictórico<sup>10</sup>.

En el intento de explicar el surgimiento de tal destrucción masiva sobre el patrimonio arquitectónico español, Navascués (2000) fija su punto de arranque en la obra de Antonio Ponz, *Viaje fuera de España* (1785) y *Viaje de España* (1791)<sup>11</sup>. En ella alaba la espacialidad de las catedrales francesas, por tener el coro alojado en el presbiterio, omitiendo, para asombro de Navascués, cualquier censura hacia la imagen contundente del que contiene la catedral de Canterbury. Los ataques de Ponz al coro de la catedral de Jaén se consideran como el pistolezo de salida para una carrera, polémica y llena de contrariedades, como las destrucciones practicadas en Oviedo (1901)<sup>12</sup> y Palma de Mallorca (1904)<sup>13</sup>, los traslados y demoliciones de Jaca (1919), Seo de Urgel (1920), Valladolid (1922), Granada (1929), Girona (1936), Ourense (1937), Barcelona (1951) o Salamanca (1958). Una práctica generalizada en España tras la Guerra Civil, con intervenciones en Valencia (1940), Pamplona (1946), Tortosa y Barbastro<sup>14</sup> (1950), Tarragona (1962), Las Palmas (1964) o Huesca (1969), que todavía no ha llegado a su fin<sup>15</sup>.

9 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2000): 114.

10 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1942): 100.

11 Navascués habla de una destrucción pacífica para diferenciarla de los conflictos bélicos y catástrofes naturales, como ya hiciera GAYA NUÑO, J.A. (1961): 14-15.

12 GARCÍA CUETOS, M<sup>A</sup> P. (2005): 51-78.

13 La actuación se gesta con el deseo de depurar la imagen gótica del Templo. Para ello, se acomete una desconexión iconográfica en su reinstalación y una alteración de algunos sitiales mediante la coloración de respaldos y tallas. Cuando fallece el mitrado, el cabildo, desde un principio contrario a tal hazaña, paraliza las obras, pero ya es tarde: buena parte del conjunto ha caído en manos de coleccionistas y su unidad se ha roto de manera radical. La intervención en este coro refleja tanto las ansias por despojar a la Fábrica de este estorbo estético, como las atrocidades que una incontrolada actuación ha derivado en la más absoluta dispersión del coro.

14 Para consultar los detalles de la eliminación del coro en la catedral de barbastro realizada en 1948 por Manuel Lorente Junquera véase HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2006): 153-199. Esta misma autora también estudia el traslado del coro en la catedral de Teruel a cargo del mismo arquitecto, véase HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2010): 41-66.

15 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): recoge la denuncia sobre la intervención acometida en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, finalizada en el año 1996. En esta ocasión el elemento desarticulado es el retablo mayor (1540), encajado en la cabecera de origen románica pero

Desde el punto de vista de la restauración monumental practicada durante el franquismo, las contribuciones de M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos revelan interesantes interpretaciones sobre las principales presiones que por entonces se imponen para eliminar los coros<sup>16</sup>. La autora apunta que desde el siglo XIX cobran fuerza factores de tipo político, litúrgico y estético, si bien las transformaciones que la Iglesia de la Restauración desencadena en las catedrales españolas, propician una renovación litúrgica basada en el papel preeminente del obispo. Tendencia que prelude las propuestas del Concilio Vaticano II (1962-1965) y que se ve favorecida por la consolidación del nacional-catolicismo, ideología que impone profundas transformaciones arquitectónicas en monumentos, al tiempo que refuerza el peso de la Iglesia católica en la sociedad española.

### **1. Problemas visuales y necesidades litúrgicas: los traslados de coros en las catedrales españolas**

Ante la ingente tarea que supone analizar todos los casos de traslados mencionados, hemos optado por detenernos en aquellos que, por su significación y desarrollo, aportan una visión lo suficientemente amplia y variada para contextualizar esta práctica. Con tal motivo, se han seleccionado los referentes de Barcelona, León y Salamanca, por tratarse de intentos fallidos, limitados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los que ha primado la defensa de la concepción arquitectónica-artística del coro. Por otra parte, se ha tomado el caso de la catedral de Oviedo, como exponente de la destrucción y del posterior olvido que ha sufrido el coro desde el propio seno eclesiástico. En definitiva, se comprobará las dos realidades a las que se han visto sometidos nuestros coros entre los siglos XVIII y XX. Por un lado, observaremos cómo la intercesión de San Fernando ha resultado determinante para conservar algunos conjuntos, y, por otro lado, asistiremos al desmantelamiento y posterior destrucción de un exponente gótico, el de Oviedo, como resultado del empeño y la intransigencia de un obispo que le lleva a enfrentarse al cabildo catedralicio.

---

reformada en el siglo XVI. Su traslado se produce al crucero norte, eliminando la correlación conceptual entre arquitectura y mueble. Esta operación pretendía ampliarse con la remoción del coro pero, por ahora, la actuación ha conseguido ser paralizada. Los intentos más recientes de traslados de coros provienen de los preladados de las diócesis de Ávila, Burgos, León, Segovia y Salamanca, quienes en 1998 consiguen el apoyo del arzobispo de Valladolid, José Delicado Baeza, y de la Conferencia Episcopal Española. Hasta el momento, posiciones activas en la defensa de su conservación están ganando la batalla y los bienes se mantienen en sus emplazamientos originales.

16 GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2003): 131-148. GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2007). GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2008). GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2012): 65-96.

En el año 1951 se recupera uno de los asuntos más polémicos y recurrentes en el seno de la **catedral de Barcelona**: el traslado del coro de su nave central. Polémico porque así era considerado por las voces contrarias, y recurrente pues desde 1578, año en que se plantea por primera vez su desarmado, resurge de modo intermitente. Primero en el siglo XVII, momento en que incluso se confecciona una maqueta con la hipotética instalación de la sillería al fondo del presbiterio, y más tarde en 1910 y en 1943, entre los asuntos relativos a la conservación de la Fábrica.

Ante la inminente celebración que acogería la catedral de un Congreso Eucarístico en 1952, la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona y la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge emiten sus respectivos informes sobre la remoción del coro. En ambos textos se realiza una exaltación evidente de la calidad artística del mueble, así como de su trascendental papel en la vida de la ciudad por haber acogido el único Capítulo general celebrado en España por la Orden del Toisón de Oro. Aunque los dos resultan contrarios al traslado, el de la Comisión es más cauto, a la espera de lo dictado por la Academia de San Fernando, mientras que el de la Academia de San Jorge resulta más concluyente, aduciendo que si las razones para su traslado se limitan a aumentar la actual capacidad útil del templo, poca cosa se ganaría con tan doloroso sacrificio<sup>17</sup>.

Uno de los razonamientos más extendidos para justificar el arranque de los coros centrales durante el siglo XX era el de ganar mayor amplitud visual. De ahí que la Comisión y la Academia Catalana ataquen de modo taxativo este planteamiento, argumentando la verdadera significación del coro en su actual y originaria ubicación. Disposición que produce un efecto estético, que desaparecería en el momento en que con sólo abrir la puerta de ingreso se ofreciese a la vista el conjunto del Templo.

De igual modo, la Academia incide en la riqueza, amalgama y complicación escenográfica de los puntos de vista que existen en la configuración gótica del Templo y del coro, y en cómo cada uno de sus elementos cumple un rol determinante tanto litúrgico como conceptual. Según su informe, la lectura iconográfica, funcional y casi ritual del fiel por el interior de la catedral queda reflejada de modo matemático. Se alaba la coherencia estructural y la racionalidad constructiva propias de la sintaxis gótica, en la que cada parte se corresponde y cobra significado tanto con el conjunto como con los restantes componentes.

Es evidente que la morfología del Templo barcelonés surge por la presencia del coro en esa disposición central, tal y como se encarga la Comisión de recordar en su informe. De hecho, la idea formulada en 1951 de que “la historia artística del coro es una parte inseparable de la historia constructiva de la Catedral” (Co-

---

17 *Ibid.*

misión Provincial), sería recogida más tarde por Navascués (2001) para enjuiciar negativamente el traslado en la basílica de Santiago de Compostela (1946), como la destrucción de su organización espacial románica<sup>18</sup>, pues entendía que el carácter del templo no venía determinado por el lenguaje formal que lo cubría, sino por el programa arquitectónico en que fue concebido inicialmente.

Antes de finalizar con el frustrado traslado barcelonés, aún resta por apuntar otra de las ideas que la Academia de San Jorge expone en su postura, y que será una constante en las remociones realizadas durante el franquismo: la ordenación del presbiterio. No cabe duda que la reflexión de rearmar la sillería coral en otro espacio para el que no había sido concebida exige una adaptación de dimensiones que deriva en modificaciones formales, tanto en remates como en número y disposición de los sitiales. Aún limitándonos a la dimensión estética del coro –concebido únicamente como mueble transportable- su asentamiento en una capilla cualquiera o en la cabecera del Templo supone una alteración en su morfología original. A nadie escapa que todo traslado implica una transformación global, de imagen y de forma. Pues bien, cuando la Academia de San Jorge relata lo que a su juicio son las dificultades materiales que reviste el traslado del coro al presbiterio, plantea la incongruencia y la profanación de encajar un cuerpo rectangular en un ámbito de traza diferente.

El caso de la **catedral de León** ha sido ampliamente estudiado y analizado por la reciente historiografía artística<sup>19</sup>. Aunque desde el siglo XV el coro se instala originariamente en el presbiterio, a la manera francesa, poco tiempo después surgen varias tentativas de modificación, tanto para emplazarlo en otro ámbito del Templo como para abrir parte de su cerramiento. El motivo planteado en las distintas propuestas era común: permitir la visualización del altar mayor a los fieles, en aras de mantener su participación en la celebración de los oficios. La alternativa de modificar su asentamiento en 1584 no satisface a los canónigos, quienes ven en esta propuesta, emitida por el Obispo, un deseo de conseguir mayor protagonismo de su sitial en el nuevo montaje. Por otra parte, la apertura de su perímetro en algunos tramos también se rechaza por considerarse como una intromisión innecesaria del fiel y una pérdida de autoridad de la jerarquía eclesiástica. No será hasta mediados del siglo XVIII cuando, con motivo de la construcción de un nuevo retablo mayor trazado por Narciso Tomé al que se pretende dar una contempación total, el coro se traslade a los primeros tramos de la nave mayor.

---

18 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): 26-27. "Es más, puede suceder que, como en Santiago, la catedral cambie de piel y la imagen románica desaparezca bajo el peso del nuevo ropaje barroco que vistió el edificio medieval, sin embargo, hasta 1944, conservó en lo fundamental la ordenación fijada en los años de Diego Gelmírez".

19 RIVERA BLANCO, J.: (1993). NAVASCUÉS PALACIO, P. (1994): 53-94. TEJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> D. (2000): 141-144.

En el transcurso de la restauración decimonónica de la Fábrica leonesa (1859-1901)<sup>20</sup> se plantea la posibilidad de recolocar el mueble en el presbiterio. Esta actuación, ideada por el arquitecto Demetrio de los Ríos en 1885, hubiera recuperado su original emplazamiento, pero finalmente se trunca por intercesión de la Inspección General de la Academia de San Fernando en el año 1888 (Real Orden de 20 de enero), con apoyo del Cabildo y del arquitecto Juan Bautista Lázaro, continuador de la intervención de aquel en la catedral leonesa tras su fallecimiento<sup>21</sup>. La postura de Ríos, reiterada en varios de sus proyectos de obras, adquiere un tenue carácter de redención, cuando entre sus formulaciones teóricas alude a la devolución del coro en vez de a su traslado. González-Varas (1993) interpreta este matiz lingüístico como uno de los argumentos de la justificación histórica que expone a su favor, para llevar a cabo su intención de cambio –en detrimento de parecer rupturista o innovadora-, basándola simplemente en la restitución del coro a su primitivo espacio<sup>22</sup>. Entre los defensores de reinstalarlo en la capilla mayor, se encuentran la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y el Ayuntamiento.

Las dos porturas enfrentadas –traslado al presbiterio o mantenimiento en nave mayor- reflejan el intenso debate surgido en torno a la teoría y la práctica de la restauración y conservación de edificios históricos, de carácter religioso, en el siglo XIX. En España esta controversia conceptual es resuelta, desde un punto de vista pragmático, con la llegada del franquismo, prevaleciendo la actitud restauradora y reintegradora de la unidad de estilo, en contradicción de las normas y disposiciones contenidas en el marco legislativo, de carácter conservador, hasta su modificación con la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985.

La controversia producida en el seno de la catedral leonesa, citando de nuevo a González-Varas (2000), abrió de inmediato la crítica hacia la ubicación de los coros en la nave central según las disposiciones tridentinas. Esta ubicación, defendida por la Academia de San Fernando, es considerada por la historiografía artística decimonónica “como un profundo desconocimiento de las condiciones espaciales, constructivas e históricas del sistema gótico”. Demetrio de los Ríos no sólo pretendía devolver el coro a su sitio, sino también vigorizar la espacialidad existente y recuperar la diafanidad perceptiva del sistema constructivo de la catedral, con una intención positivista de captación visual de la totalidad.

La Academia de San Fernando juega un papel determinante en el mantenimiento del coro en la nave. Su postura conservadora, fundamentada en la preferencia de criterios no alteradores de morfologías de las arquitecturas históricas, resulta

---

20 GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1993).

21 GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2000): 145-171.

22 GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2000): 156.

bastante conciliadora. Ante el temor de que el propuesto traslado del coro por Ríos cobrara expansión en las restantes catedrales, opta por defender los procesos evolutivos del monumento, con total respeto hacia sus añadidos y alteraciones, apoyándose en la sistematización, según la organización de la capilla mayor, de catedrales a la francesa –con altar adelantado y espacio posterior suficiente para alojar la sillería- y a la española –con altar dispuesto al fondo limitando el espacio y obligando a emplazar el coro en la nave-. No cabe duda que este posicionamiento pretendía ser de validez para cualquier propuesta que surgiera en el seno de otro Templo análogo.

El proceso que tiene lugar en torno al coro de la **catedral nueva de Salamanca** no deja de resultar ciertamente extraño, pues la propia Academia de San Fernando, que en el año 1791 había emitido un informe favorable para su traslado, en 1958 –tomando como portavoces a Francisco J. Sánchez Cantón y a José Yáñez en la sesión celebrada por la Comisión Central de Monumentos el día 23 de junio<sup>23</sup>- se retracta de su primera postura, mostrándose en disconformidad con el pretendido cambio de ubicación a la capilla mayor, planteado en ese momento.

La ponencia presentada resulta doblemente interesante, tanto porque rememora los motivos que en el siglo XVIII habían conseguido el beneplácito de San Fernando, como porque ésta realiza una revisión sobre los mismos casi dos siglos más tarde. No cabe duda que la postura de la Academia recoge su ánimo global hacia la sistemática desaparición de los coros a la española, que tras la Guerra Civil se estaba produciendo por todo el país. Por eso, aún sin obviar las razones que le conducen a no aceptar el traslado en Salamanca, llegando a proponer una alternativa, su dictamen es válido para cualquier otro debate análogo en su contenido.

Recuperemos los argumentos favorables aludidos por la Academia en 1791. La catedral carecía de retablo mayor, habiéndose ideado un año antes la construcción de un nuevo tabernáculo. La Fábrica mostraba una clara unidad de estilo arquitectónico con superposición ornamental de tipo plateresco y barroco que no hacían disonante el traslado del coro a la capilla mayor. Su emplazamiento en la nave central suponía un obstáculo tanto para la contemplación del Templo como para el tabernáculo proyectado. Su cambio de asentamiento facilitaría la congregación masiva de fieles en las celebraciones más significativas. Y la singular girola rectangular que presenta la catedral permitiría trasladar el coro sin perturbar y alterar en nada la traza de su planta<sup>24</sup>.

Aunque este último motivo –la adaptación del conjunto en la capilla- se defiende con el mantenimiento de su planta, se expresan las alteraciones implícitas

---

23 SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. y YÁÑEZ, J. (1958): 91-94.

24 SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. y YÁÑEZ, J. (1958): 91-94.

en su desmontaje, sobre todo las pérdidas de carácter escultórico. Por lo demás, volvemos a encontrarnos con los tan recurrentes motivos visuales, litúrgicos y estéticos que se han ido presentando desde el siglo XVIII para justificar estos desplazamientos. Tan sólo como contrapunto a su confomidad, la Academia apunta dos observaciones: la limitación acústica del presbiterio frente a la obtenida con el coro en la nave central, y la incertidumbre de obtener holgura suficiente en el altar para officiar las ceremonias más importantes.

¿Cómo justifica la Academia de San Fernando su cambio de postura?. La respuesta es sencilla: mediante la contextualización conceptual. Esto es, haciéndose eco del rechazo generalizado que en el siglo XVIII los técnicos y eruditos emprenden contra el barroco. Gaya Nuño (1961) explica la crueldad del setecientos en cuanto que los arquitectos neoclásicos creían estar en la posesión de la suprema verdad y se sentían penetrados de razón y lógica, de ahí que nunca estimaron abusivo el derribo de una construcción cuyo estilo pugnase con su gramática de formas<sup>25</sup>. La Academia revisa su postura inicial y concluye que ha de tenerse en cuenta que eran aquellos años de máxima reacción antibarroca, en que se abominaba del churriguerismo, ahora admirable en sus obras magistrales, cual la del coro salmantino. Para que su planteamiento no parezca impersonal, guiada únicamente por una mayoría ideológica, completa su justificación refiriéndose a aquel proyecto –finalmente frustrado– de erigir un baldaquino para amparo del altar mayor en el centro del crucero, favoreciendo con el tralsado su contemplación máxima.

La alternativa propuesta por San Fernando en 1958 para frenar la propuesta del traslado, consiste en desmontar los muros de cierre –adosados a los pilares centrales del ábside– entre la capilla mayor y la girola, siempre y cuando técnicamente fuese viable, obteniendo una diafanidad visual atractiva para el fiel. Al tiempo que añade que la rejas de la capilla, que carecen de valor artístico, podrían sustituirse por unas barandillas que reforzasen esa solución.

La sillería gótica de la **catedral de Oviedo** es desmontada y trasladada a la capilla de Santa Bárbara y a la sala capitular en el año 1901, según proyecto del arquitecto Luis Bellido de 1898<sup>26</sup>.

La idea del traslado había partido del obispo Ramón Martínez Vigil, cuando en 1894 plantea llevarlo al presbiterio, con avance del altar hacia el crucero, a fin de retener la atención del fiel en los actos litúrgicos –ante su potencial distraimiento por la irrupción del socialismo político y la corriente liberal en esa época–, así como de enfatizar la imagen interior de la nave central. La oposición del Cabildo a esta iniciativa fue similar al caso de León, pues entre la objeciones argumentadas se

---

25 GAYA NUÑO, J. A. (1961): 15.

26 GARCÍA CUETOS, M<sup>A</sup> P. (2005): 51-78.

encontraba la adversidad térmica. En León los capitulares rechazaron el traslado por las temperaturas extremas que se producían en el presbiterio, y en Oviedo sus homónimos ya habían constatado, en un ensayo precedente, la escasa confortabilidad que suponía sacar el altar del presbiterio. Las otras dos negativas presentadas por el capítulo ante el prelado fueron el presunto desencadenamiento de problemas técnicos que su desmontaje podría afectar a la Fábrica, no sólo estética sino también mecánicamente, y la inseguridad de poder sufragar en su totalidad la operación.

La escasa comprensión entre cabildo y obispo se tradujo en varios años de desconcierto hasta que finalmente en 1901 el traslado es materializado no sin cierta polémica, pues con él se dismantelaron los órganos y más elementos de índole artística que lo componían. Años más tarde, el arquitecto Luis Menéndez Pidal, desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, afronta la restauración de la catedral y aprovecha el momento para condenar el citado traslado, puesto que había supuesto una pérdida de gran parte de sus valores y riquezas, quedando desnuda y fría tal cual ahora la vemos<sup>27</sup>. Una actitud que resulta sorprendente si tenemos en cuenta que junto al arquitecto Francisco Pons Sorolla trasladará los coros en las catedrales gallegas de Santiago de Compostela (1945), Tui (1952) y Mondoñedo (1965).

La sillería ovetense, tras su fragmentaria instalación en la sala capitular y capilla de Santa Bárbara, así como la reutilización de buena parte de sus componentes en zonas dispersas del Templo<sup>28</sup>, aún habría de conocer otra suerte trágica. En 1934 un incendio causado en la sala capitular, durante un conflicto del sector minero, hizo que se arruinase una parte importante del mueble<sup>29</sup>. Tan sólo tres años después, el desplome de la bóveda que cubría la capilla de Santa Bárbara, con motivo de los bombardeos sucedidos en la revuelta asturiana, ocasiona daños importantes en el resto de la sillería.

Hacia 1954 lo conservado del coro gótico se almacena en el piso alto del claustro, hasta que en los años setenta –y en avanzado estado de putrefacción– es descubierto por Dorothy y Henry Kraus, quienes dan cuenta del abandono y dejadez de su custodia por parte del cabildo. El proceso de su restauración, supervisado por ambos norteamericanos entre 1979 y 1982, está detalladamente recogido en su libro

---

27 KRAUS, D. y H. (1984): 38.

28 El cuerpo central del trascoro se instala como portada de la Cámara Santa y su retablo, dedicado a la Virgen de la Luz, se encuentra en un lateral de la capilla del Rey Casto. Las cajas de los órganos se venden a la parroquia de Natalhoyo (Gijón). La verja del coro se traslada, casi en su totalidad, a la antesala del Archivo de la Catedral. Las vallas de la Vía Sacra se colocan inicialmente en las capillas de Santa Bárbara y del Rey Casto, pero hoy se encargan del cerramiento lateral de la capilla mayor.

29 KRAUS, D. y H. (1984): 11-97.

de 1984 y explicado con apoyo de fotografías. Entre los criterios adoptados para su recuperación destacamos la sustitución de elementos estéticos –capítulo 5–, esto es, reemplazar tallas mutiladas por las de otras sillas que por su mal estado no pudieron ser conservadas. Todos los siales recuperados fueron instalados en la sala capitular, como el espacio idóneo por tratarse de una imbricación, cuando menos cronológica y conceptual, de mueble y espacio góticos.

## 2. Una aportación al estudio de los coros: los traslados dirigidos por Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla en Galicia durante el franquismo

Las mutilaciones, las transformaciones y los traslados que padecen los coros capitulares en Galicia durante el franquismo, entroncan con las premisas recogidas en los casos españoles previamente referidos. Un proceso, iniciado hacía mucho tiempo, cristalizado en la Iglesia de la Restauración y mantenido posteriormente bajo las disposiciones del Concilio Vaticano II (1962-1965). Si bien, en el caso de Santiago de Compostela suya además, como veremos en detalle, un interés político.

Existe un antecedente que, realizado en los años treinta, pone de manifiesto que Galicia ya se había sumado a la ola de remociones realizadas hasta entonces por todo el país. Se trata de la reubicación de los estalos corales de la **catedral de Ourense** en el año 1937, planteada por el arquitecto Antonio Palacio y ejecutada según trazas del ingeniero Alejandro San Román. No se repara en su discurso iconográfico y su instalación parcial en la capilla del Santo Cristo no respeta el orden de los siales, disponiéndose los inferiores en el cuerpo superior y viceversa. La otra parte de la sillería se asienta en los laterales de la capilla mayor. Las rejas, tanto del coro como de la referida capilla, se reutilizan para cerrar los espacios laterales del crucero, mientras que el órgano se coloca sobre la tribuna del Pórtico del París, habilitándose para él una balconada de piedra. Salvo este precedente, las restantes catedrales gallegas seguían contando con su sillería coral al modo español. En pocos años van a protagonizar de la mano de sus prelados un cambio sustancial.

A mediados del siglo XX la **catedral de Santiago de Compostela** protagoniza una campaña global de restauración monumental y reordenación cultual. Confluyen trabajos estructurales y constructivos, arqueológicos y de ambientación, con el propósito de renovar su imagen y proyectarla al resto del mundo como santuario de la Nueva Cruzada<sup>30</sup>. Una intervención que resulta fundamental para conocer

30 GARCÍA CUETOS, M<sup>A</sup> P. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2003): 131-148. ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; GARCÍA CUETOS, M<sup>A</sup> P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2006): 289-300.

la historia más reciente del monumento y que comprende, entre otras labores, la retirada del coro capítular barroco de su nave central.

Galicia por entonces no es un territorio a reconstruir como Aragón o Cataluña. Las intervenciones que se llevan a cabo sobre su patrimonio cultural son mayoritariamente de carácter urgente, para rescatarlo del abandono en que se halla. Como si fueran náufragos, muchos monumentos se encuentran a la deriva.

La definición monumental del Camino de Santiago iniciada en ese momento, mediante la señalización y el adentramiento de su traza así como la restauración de las arquitecturas y los conjuntos que la vertebran, culmina en el año 1962 con la declaración Conjunto Histórico-Artístico del Camino Francés<sup>31</sup>.

Al amparo del despegue jacobeo, el casco antiguo de Compostela asiste a un intenso proceso de embalsamiento y musealización en beneficio de valores perceptivos que, caracterizado por su excesiva atención al pasado, alcanza su representación en intervenciones de embellecimiento ambiental, de ordenación de accesos, de regularización de alzados y de reutilización de arquitecturas históricas<sup>32</sup>. Estado e Iglesia ponen en marcha un programa para adecuarlo a la imagen singular que de él se quiere proyectar: el escenario monumental del Camino jacobeo a punto de despegar<sup>33</sup>.

El franquismo apoya su programa ideológico en la figura del apóstol Santiago, a quien agradece su intercesión en su victoria militar, equiparándola con una Cruzada. El culto al apóstol se revaloriza para legitimar las bases del franquismo. Es más, la Iglesia no sólo equipara a Franco con dinastías históricas de monarcas asociadas a la grandeza de España –Ramiro, Alfonso, Fernando...–, sino que, en el deseo por destacarlo de manera sobrenatural, le señala como elegido por Dios para custodiar, con apoyo del apóstol Santiago, la unidad católica del país y establecer un diálogo equitativo entre su autoridad y el poder eclesiástico.

Para reforzar la vinculación del Nuevo Orden con la Reconquista se insiste, a partir de la expresión bélica de esta gesta «¡Santiago y cierra España!», en demostrar que los ideales de ambas son parejos. Sin dudar de la carga religiosa que caracteriza la guerra contra los infieles –de ahí la invocación a «¡Santiago!»–, se justifica que su otro fundamento es el sentimiento patriótico de nacionalidad –relacionado con el «¡Cierra España!»<sup>34</sup>–. De hecho, Ramón Menéndez Pidal en su obra *La España*

---

31 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2010).

32 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2008): 557-590.

33 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2011): 146-171. Durante el primer franquismo el significado del Camino de Santiago se reviste de intereses políticos, revitalizándose su realidad para lanzar mensajes patrióticos sobre España y para demostrar la unidad de pueblos diferentes a través de la fe.

34 MÁIZ ELEIZEGUI, L. (1957): 13.

*del Cid* (1929) concluye que “es arbitrario negar a la Alta Edad Media española un concepto nacional y una idea precisa de la misión reconquistadora”<sup>35</sup>. La tesis de los legitimadores del franquismo es contundente: la idea nacional y el sentimiento religioso que guían a los reconquistadores medievales son los dos polos sobre los que gira la reconstrucción de España bajo el Nuevo Régimen.

Resulta inevitable que la actuación más destacada de la Dirección General de Bellas Artes en Galicia, bajo este contexto jacobeo del primer franquismo, sea la desarrollada en la catedral de Santiago de Compostela. Se busca recrear un escenario adecuado en el que el nuevo régimen pueda refrendar su victoria<sup>36</sup>. Interés que favorece la recuperación de las ceremonias jubilares y, por tanto, la renovación del Templo<sup>37</sup>.

A partir de ese momento se pone en marcha una intensa promoción de los Años Santos<sup>38</sup> que en apenas dos décadas (1954-1971) desencadena, por un lado, la patrimonialización y la turistización del Camino de Santiago y, por otro lado, el fortalecimiento turístico y la restauración monumental de Compostela. De las celebraciones jubilares que se suceden durante el franquismo, las de 1954 y 1965 producen un mayor impacto sobre ambas dimensiones. El cardenal Fernando Quiroga Palacios llega a la archidiócesis de Compostela en 1949 y permanece en ella hasta 1971 convirtiéndose, en uno de los principales artífices en promover la difusión internacional de la tumba apostólica<sup>39</sup>. Su contribución puede ser comparable a la política que el arzobispo Diego Gelmírez orquesta en el siglo XII, con el propósito de incluir a Compostela en el circuito artístico de competencia mundial.

---

35 MENÉNDEZ PIDAL, R. (1929): 73.

36 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2012): 157-189. La unidad política de España se traduce en la insistencia sobre el sentimiento patriótico. El nacionalismo actúa de aglutinante ideológico a través del que se reinterpreta el pasado histórico del país, con el propósito de destacar episodios y personajes que interesan a la orientación política del franquismo. Entre ellos, la llamada vocación imperial, la unidad nacional y las gestas de héroes como Viriato y el Cid, incluso los Reyes Católicos

37 Francisco Franco restaura la festividad de Santiago del 25 de julio, como día del Patrón de España, (Decreto de 21 de julio de 1937, B.O.E. 22 de julio) y la Ofrenda Nacional, con rango de obligación institucional, en el Año Santo 1937. Patronazgo y ofrenda habían sido abolidas en julio de 1931 por el gobierno republicano. RODRÍGUEZ, M. F. (2004): 164.

38 DÍAZ Y DÍAZ, J. M<sup>a</sup> (1999): 45-57. PRECEDO LAFUENTE, J. (1999): 59-70.

39 A Quiroga Palacios se le reconoce haber traído a Compostela grupos de peregrinos procedentes de Bélgica, Holanda, Italia, Francia, Polonia, Inglaterra, así como a prelados relevantes, entre ellos el cardenal de Venecia en 1954, Angelo G. Roncalli, futuro Papa Juan XXIII. Entre las visitas ilustres del Año Santo 1954 se encuentran cardenales, arzobispos, obispos, ministros, el rey Humberto de Italia, la emperatriz de Vietnam, el alcalde de París y el vicepresidente del Parlamento de Bonn. Véase *Compostela*, n<sup>o</sup> 32, 12 octubre 1954, p. 42-43. En 1965 el Jefe del Estado le concede la medalla de oro al Mérito Turístico. Véase además CEBRIÁN FRANCO, J. J. (1997): 342-360.

El autor de las campañas que impulsan el renacer del Camino de Santiago, como producto cultural, y que embellecen la imagen de Compostela, como meta jacobea, es el arquitecto Francisco Pons Sorolla (Madrid, 1917-2011). Nada más finalizar la carrera en 1945, es designado arquitecto auxiliar de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dirigida por Luis Menéndez Pidal (Oviedo, 1896-Madrid, 1975), que comprende Galicia, Asturias, León y Zamora. En ese mismo año también es nombrado Conservador de la Ciudad Monumental de Compostela. Aunque hasta mediados de los años cincuenta buena parte de los proyectos firmados por Pons Sorolla lo son también por Menéndez Pidal, la intensa dedicación del segundo al patrimonio cultural de Asturias hace que extraoficialmente delegue las actuaciones de Galicia en su joven discípulo, tal y como se desprende de la numerosa documentación administrativa que acompaña a los proyectos y a las cartas que éste se cruza con los contratistas encargados de su ejecución material<sup>40</sup>.

Con el propósito de ratificar las reliquias apostólicas para refrendar el mito jacobeo, ambos arquitectos retoman las expediciones arqueológicas que el canónigo Antonio López Ferreiro (1837-1910) dirige en la catedral entre 1878 y 1879<sup>41</sup>. Para llevarlas a cabo es necesario retirar previamente el coro capitular barroco, que ocupa cuatro tramos de la nave central<sup>42</sup> (Imagen 1). Una actuación que transforma radicalmente el ambiente del templo y que entronca con el triunfo de la nueva religiosidad en la España nacional-católica, basada en los cultos colectivos. Es la idea de reconquista litúrgica que, en palabras de García Cuetos (2012), estaba alentada por obras como la del obispo Manuel González, *Arte y liturgia* (1938), en la que se proponía que las iglesias debían volver a parecerse a las primeras basílicas cristianas, con un altar visible para todos los fieles y el trono del obispo en el lugar más destacado<sup>43</sup>.

---

40 La valoración del trabajo de Pons Sorolla comprende campañas importantes como el traslado de Portomarín (Lugo), la liberación de la muralla romana de Lugo, la *medievalización* del conjunto catedralicio de Tui (Pontevedra), la ordenación de la Plaza de San Martín ante la catedral de Ourense, la conversión en Museo Arqueológico del Castillo de San Antón de A Coruña o la de la compostelana Casa Gótica en Museo de las Peregrinaciones. Su oficio restaurador en Galicia se completa con una larga serie de actuaciones en iglesias, colegiadas, monasterios y conjuntos históricos, desencadenando su puesta en valor y garantizando fundamentalmente su salvaguarda. En unos años en los que la restauración monumental practicada en España se encuentra bastante alejada del debate internacional, su intensa actividad se resume en una serie de normas que, más allá de su coincidencia con otros arquitectos y escuelas nacionales o extranjeras, pone de manifiesto un estilo propio de entender la restauración monumental. Estilo codificado en criterios conceptuales como fachadismo, *diradamento edilizio*, liberación, traslado y unidad de estilo. CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2007).

41 LÓPEZ FERREIRO, A. (1889).

42 LÓPEZ FERREIRO, A. (1898). López Ferreiro lo considera una obra pobre y carente de estética. Se trata de la sillería de madera que tras el Concilio de Trento substituye a la medieval pétreo. Cf. YZQUIERDO PERÍN, R. (ed.) (2001).

43 GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2012): 70.



Imagen 1. Coro capitular barroco de la catedral de Santiago de Compostela, 1944. (Archivo General de la Administración, Patronato Nacional de Turismo 3/119).

El 18 de diciembre de 1940 el obispo de Compostela Tomás Muñiz de Pablos (1935-1948), el alcalde Marqués de Figueroa, el rector de la Universidad Carlos Ruiz del Castillo y el presidente de la Archicofradía del Apóstol Marcelino Blanco de la Peña, entre otros firmantes<sup>44</sup>, solicitan a la Dirección General de Bellas Artes las normas que permitan formular un proyecto de traslado de coro o, en su defecto, abrir un concurso de propuestas, entre las que se escogería la “que mejor se armonizara con la arquitectura, con la tradición y con el ceremonial religioso de esta Basílica”<sup>45</sup>. Se retoma, así, el debate sobre la necesidad o no de retirar el coro de la Catedral de Santiago de Compostela de su original emplazamiento, la nave mayor.

Hemos dicho que el cabildo retoma el asunto porque, al igual que sucede en Templos como el de León, la iniciativa de despojar a la Fábrica de este elemento se remonta al siglo XVI, cuando en acta capitular de 7 de junio de 1522 ya se plantea su eliminación “a pesar de que a la sazón no estaba cerrado por la parte posterior y de que entonces sus muros laterales eran menos altos que los actuales”<sup>46</sup>. Los siguientes intentos tienen lugar a finales del XVIII, cuando el arzobispo Malvar y Pinto encarga a los arquitectos Manuel Ferro Caaveiro y Melchor Prado la reinstalación del coro detrás del altar mayor, y en la primera década del XX, momento en que el arquitecto Ricardo Velázquez<sup>47</sup> se interesa por esta cuestión, realiza un viaje

44 A los ya citados hay que añadir al Jefe Comarcal de F.E.T. y de las J.O.N.S., Luis Legaz Lacambra, al Director del Instituto, Luis Peña Mantecón, al Presidente de la Cámara de Comercio, Jorge la Riva, y al Presidente de la Asociación Patronal, Sr. Bermejo. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (RABASF en lo sucesivo). Informe de la Comisión de Arquitectura del expediente de traslado del coro de la catedral de Santiago de Compostela, 1940-1941. Legajo 194-3/5.

45 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 6.

46 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 2.

47 Suponemos que se trata de Velázquez Bosco, seguidor de la escuela conservadora capitaneada por Torres Balbás en España.

a Francia para comprobar la disposición de San Saturnino de Toulouse y envía al cabildo un proyecto con documentación fotográfica. Según este proyecto, el coro se trasladaría para la capilla mayor, respetando el camarín de la imagen del Santo Apóstol, el baldaquino y las columnas, para dejar la nave central despejada y el altar colocado en forma tal que las funciones religiosas pudieran ser presenciadas por los fieles desde toda la nave principal y brazos del Crucero<sup>48</sup>.

La noticia del viaje de Ricardo Velázquez a Toulouse plantea un tema de importancia por tratarse de un Templo destinado a espacio museográfico en los últimos tiempos. La idea de visitar la musealizada basílica permite suponer el deseo de orquestar una campaña similar en Compostela. La francesa se despoja prácticamente de culto, salvo celebraciones puntuales de carácter representativo, y éste podría ser el referente que se busca en la gallega: convertir el Santuario de la Nueva Cruzada en pieza expositiva y marco para ritos protagonizados grupos de peregrinos.

En el Año Jubilar 1915 el cabildo aprueba que el referido Velázquez inicie las obras de traslado de coro en el próximo mes de octubre<sup>49</sup>. A primeros de noviembre se da cuenta de su presencia en la ciudad con los planos de las obras proyectadas para exponerlos ante la comisión constituida para su supervisión<sup>50</sup>. No volvemos a tener noticia de este asunto hasta octubre del año siguiente, cuando se nombra otra comisión ocupada de informar al cabildo sobre la necesidad, utilidad o conveniencia de las obras propuestas, conforme al plano presentado por el arquitecto, así como de la disponibilidad del dinero suficiente para llevarlas a cabo<sup>51</sup>. A pesar de que una semana más tarde el Capítulo acuerda su conveniencia y deja constancia del beneplácito apuntado por el Cadenal –quien “no sólo aprueba las mencionadas obras de restauración, traslado de Coro etc., sino que además las aplaude con entusiasmo”<sup>52</sup>-, la remoción se paraliza hasta los años cuarenta.

La memoria que el cabildo envía a la Dirección General de Bellas Artes recoge los principales motivos por los que se entiende que el coro debiera ser trasladado a la capilla mayor. El primero de ellos recae en el carácter jacobeo que envuelve al Templo y que le otorga un papel destacado en la cristianidad occidental. Se describe la frustración que las peregrinaciones protagonizan al llegar al santuario y encontrarse, por su emplazamiento en la nave mayor, con dificultades para contemplar unitariamente el conjunto y las ceremonias que en ella se desarrollan. Las esperanzas de los peregrinos se malograban al ver con incomodidades las funcio-

---

48 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 3.

49 ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ACS en lo sucesivo). Acta Capitular n° 82, 1902-1916, signatura 637. Acuerdo de 12 de Enero de 1915.

50 ACS. Acta Capitular... Acuerdo de 1 de Noviembre de 1915.

51 ACS. Acta Capitular... Acuerdo de 24 de Octubre de 1916.

52 ACS. Acta Capitular... Acuerdo de 30 de Octubre de 1916.

nes litúrgicas, “puesto que esto es un privilegio que por causa de la actual deformación distributiva de la fábrica románica de la Iglesia Metropolitana está reservado a contadas personas, casi exclusivamente a las comisiones oficiales”<sup>53</sup>.

El segundo argumento consiste en la desvalorización de su traza y mérito artístico, remitiéndose a la depreciación que Antonio López Ferreiro emitiera en su *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago* (1898-1911), considerándolo una obra pobre y carente de estética. La tercera y última causa –no tanto de índole litúrgica como de puesta en escena– radica en asegurar que su eliminación no alteraría el ritual y el desfile de los canónigos y beneficiados por la Vía Sacra, no perjudicaría en nada la “vistosidad de las ceremonias”<sup>54</sup>. Para ello, aún reconociendo la plasticidad del ceremonial de las grandes celebraciones que parten del coro, proponen que aún retirando éste sería factible mantener el mismo tipo de ritual o incluso mejorarlo. Es más, añaden que llegado el caso no habría inconveniente en organizar “un ceremonial que se adapte al proyecto que se nos dé y que supla con ventaja al ceremonial actual”<sup>55</sup>. Creemos que esta predisposición de cambiar su ceremonial debe resultar, para quienes critican la remoción de coros, igual de peligroso, pues en la concepción unitaria espacial-litúrgica que Navascués defiende, se parangona que tan románica es la liturgia compostelana como lo es el ámbito del coro, el destinado a los fieles entre éste y el Pórtico de la Gloria y las bóvedas y esculturas de toda la catedral<sup>56</sup>.

La reforma interior de la catedral encuentra, como era habitual en otros traslados de coros españoles, la oposición de la Academia de San Fernando, a la que se añade la negativa de la Comisión Provincial de Monumentos de A Coruña. A finales del año 1941 el académico Sánchez Cantón recoge el parecer, casi unánime, de San Fernando sobre el derribo ideado por el cabildo para el coro de Santiago<sup>57</sup>. El argumento más sólido en que fundamenta su postura es su origen medieval, contrastado fehacientemente en documentos y piezas conservadas del siglo XII: “Si algún coro hay históricamente intangible es el de Santiago de Compostela, ya que alguna fuerza ha de concederse a la continuidad casi milenaria de una costumbre nada perniciosa”<sup>58</sup>.

La Academia refuerza su postura aludiendo, como lo habían hecho los canónigos, a la obra de López Ferreiro, para quien la presencia del coro en la nave mayor se correspondía con su emplazamiento original. Al final del texto, Sánchez Cantón

---

53 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 1.

54 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 4.

55 RABASF. Informe... 1940-1941, folio 5.

56 NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): 26.

57 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1942): 99-103.

58 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1942): 102.

arroja dos recomendaciones de diferente naturaleza: la primera de ellas se concibe como una alternativa al traslado total, aconsejando únicamente la demolición de la parte de sillería asentada en la nave occidental del crucero, “concesión tendente a buscar armonía para los criterios contrapuestos”<sup>59</sup>; y la segunda advertencia, de carácter proteccionista, sostiene que, al margen de la decisión definitiva que sobre el coro se tomase desde la Dirección General de Bellas Artes, habría de respetarse “en la forma actual la capilla mayor, conjunto exuberante de riquezas artísticas y de recuerdos históricos”<sup>60</sup>.

No cabe duda alguna que esta última solicitud tendía a evitar mayores dispersiones de bienes en la catedral que la del coro, pues en todo traslado al presbiterio o a capillas solía ir pareja una ordenación y adaptación del espacio receptor, implicando, en ocasiones, la desaparición de retablos, imágenes, altares, etc.

El desmontaje del coro, tan anhelado por el cabildo, se lleva a cabo desde finales de 1944 y durante 1945, por los arquitectos Luís Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla (Imagen 2). El proyecto, redactado de acuerdo al dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, da soluciones sobre la forma de resolver el problema de los coros y de instalar un nuevo coro en el presbiterio<sup>61</sup>. Se cuida de no alterar tablas y sitiales para ser reinstalado, tres años más tarde, en el coro alto de la vecina iglesia de San Martín Pinario, hasta que en 1974 se traslada definitivamente a la cabecera del cenobio coruñés de Sobrado de los Monjes. A su vez, las rejas que hasta entonces acotan la Vía Sacra se almacenan a la espera de la nueva reorganización espacial del presbiterio y Altar Mayor, puesto que los arquitectos consideran que el emplazamiento adecuado para el nuevo coro es encima de la Cripta, donde no se entorpecerían las necesidades de culto. Pero esta decisión implica dos problemas: el coro deber alojar a todo el personal que en él suele reunirse, y, al mismo tiempo, tiene que dejar espacio suficiente para que se desenvuelvan los ministros del altar.

---

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA en lo sucesivo). Expediente de obras de terminación de traslado del Coro de la Catedral de Santiago de Compostela, 1945. Proyecto formulado por Luís Menéndez Pidal. Signatura (3)5 51/11273. Según las directrices de la Academia los órganos habrían de quedar “apoyando en unos arcos diáfanos de medio punto, de estilo clásico, como transición entre el románico de la nave y el barroco de los órganos, suprimiendo todo obstáculo innecesario, como son las escaleras especiales, pues el acceso se hace indirecto desde el triforio, ya que las tribunas no han de ser utilizadas, pues la consola del teclado y la orquesta se colocarán detrás del altar mayor, comunicando aquella con los órganos por transmisión eléctrica. También es franca la solución dada al coro, situándole a ambos lados del presbiterio, con sillas nuevas de castaño de dibujo muy sencillo, en estilo armonizado con el actual de la Capilla Mayor. La antigua sillería del coro, que no podría emplazarse en el presbiterio, ni por el número de sitiales ni por sus dimensiones, se instalará en la vecina Iglesia de San Martín Pinario, según propuesta de la Academia”.

Imagen 2. Nave central de la catedral de Santiago mientras se realiza la retirada del coro capitular barroco, 1944-1945. (Archivo personal del arquitecto Francisco Pons Sorolla).



Para hallar una solución satisfactoria, el Arzobispado baraja varias hipótesis que pone en conocimiento de los arquitectos. La primera alternativa reproduce la solución de la Basílica de San Pedro en Roma, esto es, que el coro continúe celebrando en la Capilla del Pilar sin ir al Altar Mayor salvo para los pontificales y algunas fiestas o domingos.

La segunda opción mantiene el Altar Mayor en su lugar, dedicando el nivel superior del presbiterio a Misas solemnes y pontificales, presidido por el sitial del

Arzobispo elevado sobre tres gradas. El cerramiento enrejado del presbiterio se sustituiría por una balaustrada. El coro se situaría en el nivel comprendido entre el penúltimo escalón de subida al Altar y el arco toral de entrada. Tendría acceso mediante gradas fuera de este arco y contaría con una organización de triple hilera de asientos, cantores y capellanes en primer término, beneficiados en la segunda, y por último los capitulares. Los dos inconvenientes a esta alternativa son: la falta de espacio suficiente para la sillería y que su colocación perturbaría la atención durante las ceremonias, dada la numerosa reunión de personas en la misma zona, dificultando la contemplación del Altar. A este respecto se apunta que “esa aglomeración puede no contribuir a la piedad o recogimiento de los que asistan fuera del Coro, ni a los del Coro mismo; y esto, aunque los artistas no lo sientan, es de mucha importancia”<sup>62</sup>.

La tercera solución, finalmente aceptada con leves variantes, propone reservar la totalidad del presbiterio para el Coro, “como lo están en las grandes Catedrales románicas y ojivales de Europa”<sup>63</sup> colocando el Altar a la entrada del arco toral, puesto que “Aún en España va desapareciendo la práctica de tener el altar mayor en el fondo del presbiterio (Oviedo, Granada, Ourense, Valencia, Urgel, Pamplona etc.) y dicese que se está tratando de ello en otras Catedrales catalanas, por cierto las de arquitectura más perfecta”<sup>64</sup>. La idea que subyace es la de situar a Santiago de Compostela en la misma línea de cabeza que las grandes construcciones medievales, con ello se reclama una reorganización litúrgica que la parangone con otros hitos de la historia de la arquitectura, convirtiéndola en Gran Templo, no sólo por su significado o dimensión artística sino también por su renovación interior (Imagen 3).

Imagen 3. Nave central de la catedral de Santiago de Compostela tras la retirada del coro capitular barroco, 1946. (Archivo General de la Administración, Patronato Nacional de Turismo 3/119).



62 ARCHIVO PERSONAL DEL ARQUITECTO FRANCISCO PONS SOROLLA (APS en lo sucesivo). Informe del Arzobispado sobre la nueva disposición del Coro en el Presbiterio, 9 de Agosto de 1946.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

Es más, en el deseo de justificar esta ordenación, el informe apunta argumentos para rebatir las dos posibles críticas que esta decisión pudiera ocasionar. En primer lugar, a la presunta objeción de que al cambiar el Altar se rompiera con la tradición, se incide en la actualización constante a la que está sometida la Iglesia acorde con los tiempos:

«Que ello es ir contra la tradición es siempre muy respetable, pero no es un dogma, y a veces es un vicio o un principio de errores, porque impide el perfeccionamiento de los hombres y de las cosas. Nadie respeta más la tradición que la Iglesia Católica, pero cuando no se trata de la doctrina o de la moral, se acomoda a las circunstancias de los tiempos, al cambio de las costumbres, al modo de ser de cada país. También invocaban muchos esta misma tradición para que no se quitase el antiguo coro; y hoy...»<sup>65</sup>.

Y, en segundo lugar, con respecto a la ruptura que se origina al desplazar el Altar Mayor del lugar donde se encuentra la Cripta, se aportan justificaciones de culto igualmente interesantes:

«¿Pero si esa unidad está rota desde que se construyó un altar en la cripta? La unidad la da el altar, y así no puede haber unidad donde hay dos altares, además de que es contrario a las sagradas rúbricas que en un mismo templo haya dos altares dedicados a un mismo misterio, imagen o motivo. ¿Qué hicieron mal los que al descubrirse las Reliquias del Apóstol en el siglo XIX, le dedicaron abajo un altar? No dicen lo mismo cuantos devotos prefieren bajar a oír Misa en la Cripta, y si es posible comulgar en ella. Júzguese como se quiera, hay que hacer constar que las sagradas rúbricas no consienten en un mismo templo más de un altar a un mismo misterio, imagen o motivo. Esto ha de repetirse muy alto y ha de obrarse de forma que al pueblo, menos consciente, no se induzca a error. Según los arqueólogos gallegos el Altar Mayor [...] ha sufrido [...] transformaciones [...]. De forma que lo único antiguo que hay al presente el baldaquino, la estatua pétrea del Apóstol, el manifestador y algunos adornos; el ara o mesa de altar es del siglo XIX; y es curioso que casi desde la fecha de la construcción del Altar de la Cripta, desde 1895 por lo menos, circulen ya diseños, borradores o proyectos en que el Altar Mayor viene al arco toral, al lugar que se propone en esta tercera solución»<sup>66</sup>.

Las directrices ofrecidas por el Arzobispado a los arquitectos para el rediseño del presbiterio no son, por consiguiente, tan innovadoras. Retoman el testigo de frustradas iniciativas decimonónicas.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

Las razones litúrgicas y de modernización aducidas por la Iglesia, no adolecen a las de estudio arqueológico, armonía artística y perspectiva visual que también acompañan al proceso de reorganización espacial llevado a cabo en la catedral compostelana. De hecho, al establecer las pautas para recolocar el Altar, el Arzobispado añade: “El Altar quedará más alto o más bajo, más dentro o más fuera, según lo exija la visualidad, teniendo en cuenta que el público ha de ver lo más posible, tanto de la estatua del Apóstol, como de los ministros celebrantes”<sup>67</sup>.

La preocupación por conseguir una imagen acertada del presbiterio, origina una cadena de adaptaciones de elementos y restauraciones de componentes que se prolonga hasta mediados de los años sesenta. Prueba de esta paulatina transformación es la instalación de la reja de bronce de la antigua Vía Sacra en el cerramiento del presbiterio hacia el año 1951; las diferentes obras de carpintería y ebanistería que, en ese momento, se realizan en el presbiterio para montar la nueva sillería del Coro –gradas escalonadas para instalar los sitiales y trono exento del Prelado–; y la reparación de tallas y dorados en la Capilla Mayor hacia 1957. A finales de 1964 todavía se acuerda restaurar la Capilla Mayor para que el presbiterio de la citada Capilla adquiriera la prestancia que merece, reformando los peldaños de la escalinata de acceso<sup>68</sup>.

De igual modo, el traslado del coro de la nave central deja al descubierto importantes mutilaciones en basas y fustes de los pilares, donde el mueble estaba encajado<sup>69</sup>. Elementos y unidades estructurales que también hubieron de ser restaurados, consolidados y reemplazados (Imágenes 4, 5 y 6). A ello se añadió, una vez finalizadas las exploraciones del subsuelo arqueológico, la renovación del pavimento en la zona intervenida.

La iniciativa de trasladar el coro compostelano, como se ha podido comprobar, parte del seno capitular y cuenta en todo momento con el apoyo de su prelado Tomás Muñiz. En las catedrales de Tui y Mondoñedo, la situación es similar, bajo las prelaturas de José López Ortiz (1944-69) y Jacinto Argaya Goicoechea (1957-1968), respectivamente. Por consiguiente, podemos preguntarnos hasta qué punto la responsabilidad de la actuación recae únicamente sobre los técnicos que las materializan. La revisión crítica hacia la práctica restauradora desarrollada durante el

---

67 *Ibid.*

68 Para conocer los detalles de las labores de consolidación y restauración que desencadena el traslado del coro en la catedral de Santiago de Compostela véase CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2007).

69 AGA. Expediente de obras urgentes en la Catedral de Santiago de Compostela, 1948. Memoria y datos gráficos suscritos por Chamoso Lamas. Signatura (3)5 51/11273. El Comisario de Bellas Artes, Chamoso Lamas, da cuenta del estado deplorable en que se hallaba el claustro por las obras de traslado del coro, convertido en taller de labra de las piezas que fue preciso restaurar y en “gigantesca escombrera donde fue a parar todo cuanto se desmontó del coro”.

franquismo se hace muchas veces sin tener en cuenta las presiones, el contexto, los medios y los conocimientos de quienes tenían entre sus manos la salvaguarda del patrimonio cultural. Por eso es importante comprender el alcance de cada una de esas actuaciones y los verdaderos motivos que las impulsan.

**Imagen 4. Desmontaje del coro barroco de la catedral de Santiago de Compostela, 1944.**  
(Archivo General de la Administración, Sección Cultura 265 26/1).



Más allá de si los criterios empleados han sido o no los acertados, se las debe interpretar como una etapa fundamental de la historia de la restauración monumental más reciente, una etapa instrumentalizada por el Estado y la Iglesia. Son los eclesiásticos quienes, en aras de una renovación litúrgica, solicitan las remociones a la Dirección General de Bellas Artes, y ésta comunica la orden de su ejecución a los arquitectos de la administración. En el caso de Galicia, a los encargados de velar por la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Luís Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla.

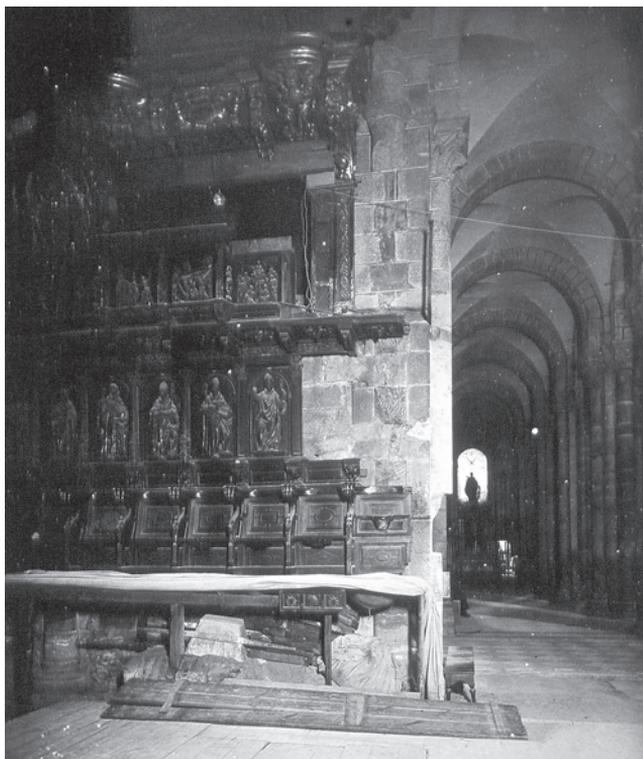


Imagen 5. Desmontaje del coro barroco de la catedral de Santiago de Compostela, 1944. (Archivo General de la Administración, Sección Cultura 265 26/1).

Imagen 6. Pilar de la nave central de la catedral de Santiago de Compostela tras la retirada del coro barroco, 1944. (Archivo General de la Administración, Sección Cultura 265 26/1).



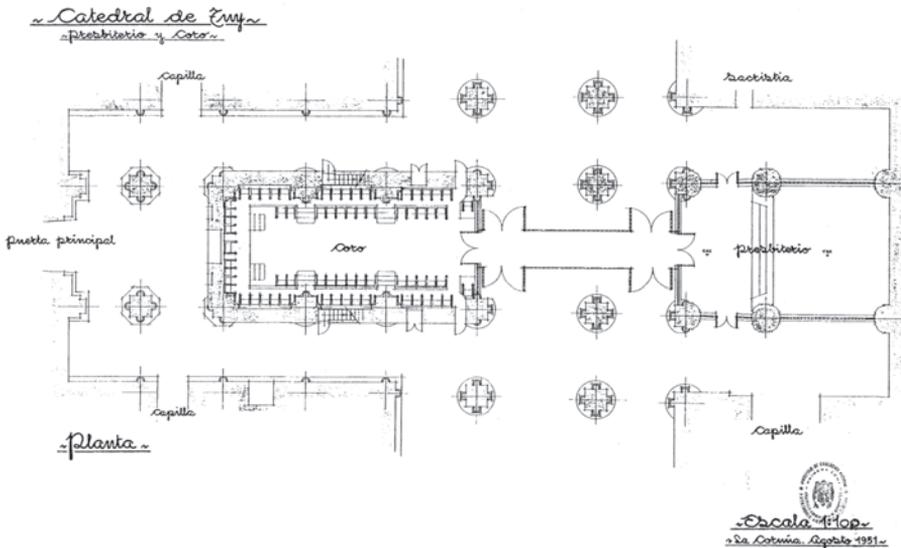
Basándose en una práctica ampliamente difundida por España y con un número considerable de referentes culminados, ambos técnicos proyectan una solución diferente para cada caso, siempre con la supervisión de los religiosos.

El **conjunto catedralicio de Tui** asiste a mediados del siglo XX a su restauración medievalizante dirigida por los citados arquitectos. La intervención no consiste únicamente en la salvaguarda de un monumento singular sino que es concebida como la principal operación de revitalización turística de la localidad<sup>70</sup>.

La campaña comienza a finales de los años cuarenta con la reparación de los principales males que afectan el estado de la fábrica, hasta que en 1959 por bula papal se amplía la capitalidad de la Diócesis a la ciudad de Vigo, provocando el traslado de la residencia episcopal y los servicios de la Curia. A partir de esa decisión la recuperación del Monumento tudense y de su entorno se entiende como la revalorización de un patrimonio abocado a su abandono, adquiriendo una evidente connotación política. De ahí que el propósito común de las actuaciones que se simultanean en ese período radique en la potenciación del valor simbólico, tanto religioso y artístico como militar del conjunto para convertirlo en un atractivo turístico.

La sillería de Tui ocupaba originariamente los tramos tercero, cuarto y quinto de la nave central. Se cerraba por muros en tres de sus lados, así como por reja frente a la capilla mayor, con la que se comunicaba a través de la Vía Sacra (Plano 1).

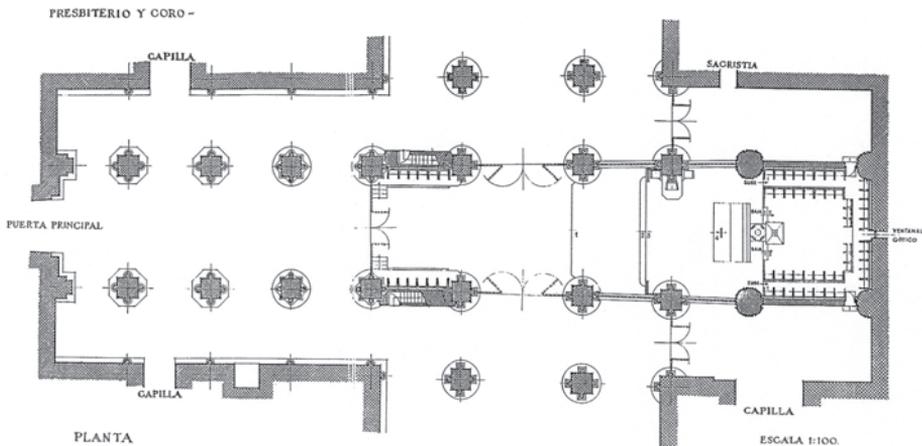
Plano 1. Disposición del coro capitular de la catedral de Tui antes de su traslado.  
Luís Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, 1951.  
(Archivo General de la Administración, Sección Cultura, caja 337).



70 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>A</sup>. (2003).

Su retirada, que da inicio en 1952, responde al hecho de considerarlo de valor insignificante y de vulgarísima disposición, así como por “complicar todavía más la ya embarazada Nave, con los arcos de acodamiento que allí tienen sus pilares”<sup>71</sup>. No se desplaza fuera del edificio, como ocurre con el compostelano. Se divide en dos partes provocando su desconexión iconográfica y funcional. Una de ellas se coloca en el presbiterio, sustituyendo el retablo neoclásico realizado a finales del siglo XVIII, y la otra se reinstala bajo los órganos de la nave central (Plano 2).

**Plano 2. Proyecto de traslado parcial del coro capitular de la catedral de Tui.**  
Luís Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, 1955.  
(Archivo General de la Administración, Sección Cultural, caja 337).



Al colocar la sede episcopal en el centro del coro reubicado en la cabecera, se producen dos cambios significativos en su traza primitiva. Se suprime, en primer lugar, la imagen de la Asunción en su remate, puesto que en el nuevo emplazamiento ésta no cabe, y en su lugar se dispone una crestería que corrige ópticamente el descentre del rosetón. En segundo lugar, se altera la distribución y el número de sitaliaes, pues se precisan varios accesos, uno central para el obispo y dos laterales para el resto de capitulares. A estas directrices pautadas por el obispo se añade la eliminación de la pintura que cubría las tablas.

Al margen del desmontaje y rearmado del coro, la intervención origina la consolidación estructural del lugar que éste ocupaba hasta entonces, la reordenación espacial del presbiterio y la adaptación de las rejas que cerraban los enclaves. Las ac-

<sup>71</sup> APS. Proyecto de levantado de coro y pavimentación. Luís Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, mayo de 1952.

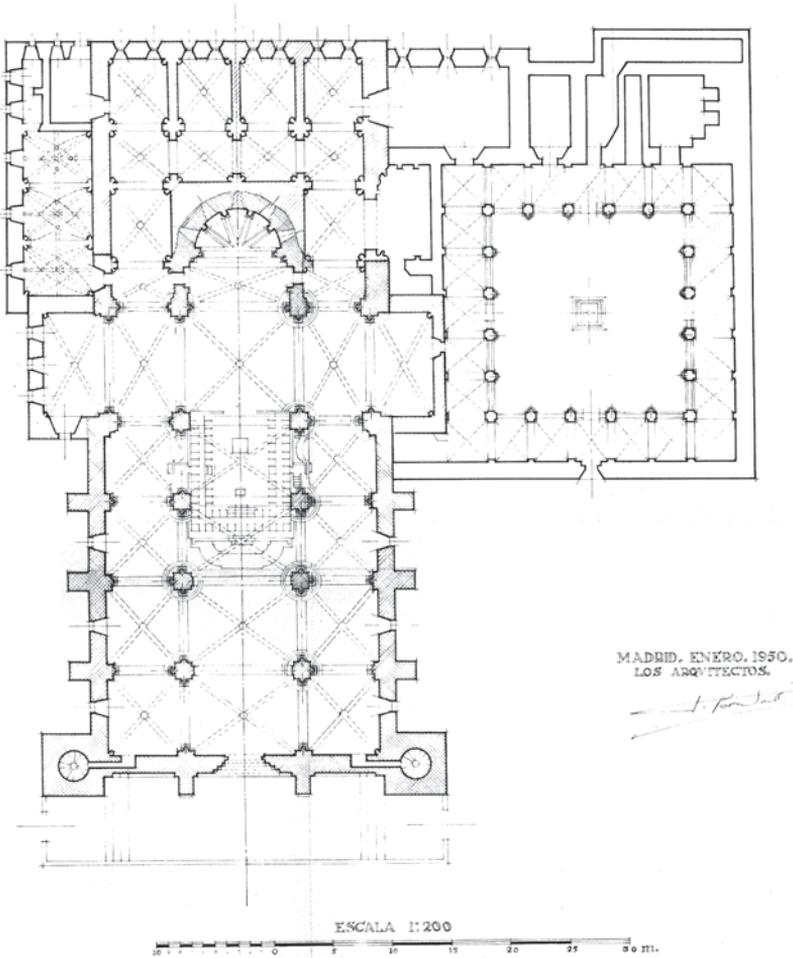
tuciones se suceden paulatinamente y el proceso no finaliza hasta el año 1964, realizado en su totalidad bajo el mandato del prelado Fr. José López Ortiz (1944-69)<sup>72</sup>.

En la **catedral de Mondoñedo** el traslado del coro comienza en el año 1965 a cargo del arquitecto Pons Sorolla en solitario y provoca la transformación espacial más importante de su interior. En este caso se instala un parte en el presbiterio y otra en el crucero norte (Plano 3).

Plano 3. Disposición del coro capitular en la catedral de Mondoñedo antes de su retirada.  
Francisco Pons Sorolla, 1950.

(Archivo personal del arquitecto Francisco Pons Sorolla).

### CATEDRAL DE MONDOÑEDO. LVGO.



72 Para consultar los detalles de este largo proceso véase Castro Fernández, B. M<sup>a</sup> (2007).

Desde el punto de vista arquitectónico, se eliminan los elementos que dificultan la visualización del altar mayor y se depura la fábrica en aras de una austeridad entendida como ideal de belleza: “Proporcionada y digna, austera y recoleta para las alabanzas de Dios, hoy recobra su sabor primero, presentando el encanto perenne de sus líneas que enmarcan un espacio solemne, un clima sacro que nos incita a sentirnos pueblo de Dios”<sup>73</sup>. Con ello se otorga mayor amplitud espacial al monumento y se recupera su esencia original. Es más, se anula el valor documental del monumento como ser histórico que evoluciona y cobra nuevos significados con el paso del tiempo: “Con todo, no se puede decir que toda huella de tiempo pretérito sea artísticamente ejemplar”<sup>74</sup>. Desde el punto de vista espiritual, su eliminación responde a la necesidad de acercar el culto al fiel y conseguir su integración en las celebraciones de modo más directo:

«Nos resultaba ejemplar (...) el camino emprendido por otras diócesis, en orden a devolver a sus catedrales su sabor primero, liberándolas de odiosas interposiciones entre el altar y un pueblo llamado a ser no espectador mudo, incapacitado muchas veces hasta para ver, sino partícipe consciente u devoto de la Liturgia de la Iglesia. Y éste ha sido nuestro camino, más claro cada día a la luz de la Constitución de Sagrada Liturgia, que condicionó felizmente toda la obra restauradora. Ha cambiado afortunadamente la fisonomía interna de nuestra Catedral»<sup>75</sup>.

El traslado del coro desencadena trabajos encaminados a restaurar las partes afectadas y recolocar los elementos necesarios en la nueva ordenación: púlpitos, rejas, pinturas murales, Altar Mayor, columnillas... La reinstalación del Coro introduce algunas modificaciones en la disposición de los sitiales. Los adosados al Retablo Mayor se coronan por el remate de las rejas que cerraban el Coro. El asiento del Obispo se dora y mantiene el escudo de la parte superior, si bien anteriormente su fondo era encarnado. Sobre su respaldo se coloca el antiguo expositor del Altar Mayor y la figura del Salvador en su centro corresponde al remate que tenía el tornavoz del púlpito del Evangelio<sup>76</sup>.

La retirada del coro central en las tres catedrales gallegas ha originado, como se ha apuntado, una sucesión de operaciones técnicas que conceptualmente han resultado similares en los tres casos, aunque con algunas diferencias que especificaremos a continuación. El proceso general de desmontaje comprende la retirada de las rejas del coro ante la capilla mayor y las que delimitan la Vía Sacra, el des-

---

73 ARGAYA GOICOECHEA, J. (1966).

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*

76 CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2007).

armado de la sillería y elementos complementarios como tarimas y retablos y la demolición de los muros de cerramiento en los restantes tres frentes.

Una vez clasificadas y almacenadas las piezas para su posterior restauración y reinstalación, se da paso a las intervenciones de reparación y adecentamiento de las zonas que quedan descubiertas; es decir, la consolidación y reconstrucción de basas, tambores y capiteles de los pilares en los que iban encastrados los muros y rejas del coro; la renovación de pavimento pétreo del recinto descubierto en sintonía con el resto del Templo, ya que lo normal es que el coro –por tratarse de un lugar donde los canónigos permanecían largo rato– solía contar con tarima que permitía mayor confortabilidad; y la reparación en algunos casos, de las bóvedas resentidas por la demolición de los muros del coro, como en el caso tudense, donde fue necesario construir un nuevo tirante para compensar la retirada del trascoro. Ahora bien, todas estas operaciones se realizan de modo continuo en Tui y Mondoñedo, mientras que en Santiago el interés por explorar arqueológicamente el subsuelo de la catedral las ralentiza un poco más.

La sillería compostelana toma un derrotero bien diferente a las de Tui y Mondoñedo. Mientras que en estas dos últimas se reemplazan fragmentariamente dentro del Templo, el mueble de Santiago se coloca parcialmente y de modo provisional en el coro alto de otra iglesia de la ciudad, la monasterial de San Martín Pinario, hasta que en 1974 se emplaza definitivamente en la cabecera del cenobio coruñés de Sobrado dos Monxes<sup>77</sup>. El concepto y la función del coro compostelano, mediante su ubicación en otro templo, se han roto de modo absoluto, pero la desconexión iconográfica y funcional de los otros dos, en cuanto a conjunto, resulta más grave. En el caso de Tui una parte es encajada en la capilla mayor –introduciéndose como hemos visto modificaciones en talla y situación de sitiales– y la otra se reinstala bajo los órganos. En Mondoñedo, además de instalar una parte de sillería en el del brazo izquierdo del transepto y el resto en la capilla mayor, se construyen dos muros de contención –de granito la zona inferior y ladrillo la superior– bajo los órganos, donde se adosan los murales restaurados del siglo XV que decoraban al exterior los laterales del coro. Por error, los situados a la derecha se reinstalan en el lado opuesto y viceversa.

En las tres remociones de los coros gallegos fueron muchos los objetos dispersados. Las rejas, son quizás, las piezas más reutilizadas tanto para completar el cerramiento lateral de presbiterios, así como las imágenes de retablos y algunos lienzos. Muchos otros se custodian en las colecciones de los museos eclesiásticos.

---

77 Navascués Palacio, P. (2001): 26, nota 3. Un caso similar de traslado exterior es el de la iglesia de San Marcos de Toledo, cuyo coro fue llevado por Regiones Devastadas a la Catedral Nueva de Lleida, tras el incendio en el que también pierde el retablo mayor, para emplazarlo en su cabecera.

En el Diocesano de Tui todavía permanece una de las verjas del coro y en el catedralicio de Mondoñedo se exhiben la reja y púlpitos de la capilla mayor. Los órganos también sufren modificaciones importantes. En Compostela, por ejemplo, quedaron completamente “colgados contra natura”, al igual que ya había sucedido en la catedral de Granada (1929)<sup>78</sup>.

Los espacios receptores de las sillerías, sobre todo las capillas mayores, fueron sometidos a la consolidación estructural, restauración de alzados y ordenación espacial. Un adecentamiento que solía ir acompañado de la renovación del mobiliario litúrgico; así, en Tui y Mondoñedo Pons-Sorolla diseña una nueva mesa de altar, adelanta los púlpitos ganado un tramo más de presbiterio y aumenta el número de peldaños en su acceso. El caso compostelano, fue más complejo e implicó una solución algo más conservadora de los elementos que lo componían, adelantándose la mesa de altar a la entrada del presbiterio. Solución que no resultaba satisfactoria, pues las rejas de éste y los púlpitos recortaban su visibilidad, y en la década de los años noventa se avanzó ligeramente el ámbito del presbiterio, mediante plataforma de madera sobre la que se colocó una nueva mesa de altar<sup>79</sup>.

En suma, la imagen de nuestras catedrales y templos se ha visto redibujada por la supresión de sus coros *a la española*, fundamentalmente, durante el siglo XX. La espacialidad más privada del coro se ha profanado y, con ella, la pérdida de una zona simbólica y funcional dentro del restante territorio sagrado que corresponde al Templo.

### 3. A modo de conclusión

La actualización litúrgica de la Iglesia que se remonta a Trento procura la participación activa de los fieles. Una invitación que bien pudiera realizarse mediante nuevos ritos o celebraciones, sin necesidad de demoler ámbito ninguno. Sin embargo, hemos visto que la realidad de las catedrales durante la época moderna y sobre todo el siglo XX ha sido bien distinta. Muchos coros catedralicios fueron desmantelados, trasladados y perdidos. Intervenciones impulsadas por obispos y cabildos que no estuvieron exentas de tensiones con los responsables de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---

78 No cabe duda que los órganos han padecido bastantes mutilaciones con motivo de la retirada de los coros a la española. Los de Oviedo y Valencia son dos de los casos más representativos de esta realidad, cuya venta y conversión en retablo, se produjo de modo inmediato a la remoción de aquel. NAVASCUÉS PALACIO, P. (2000): 114.

79 BALTAR TOJO, R. (1998): 177-179.

Las motivaciones asociadas al traslado de coros durante el franquismo se han de filiar con el triunfo de la doctrina nacional-católica, con el movimiento litúrgico de las décadas centrales del siglo XX y con las tendencias de restauración en estilo que se impusieron tras la guerra civil. En este sentido, la catedral de Santiago de Compostela, identificada como uno de los Santuarios de la Cruzada, un lugar de la memoria del régimen franquista, necesitaba presentarse como centro de culto masivo, de acogida de peregrinos y, para ello, su sillería capitular situada en la nave central era el principal obstáculo a eliminar. Asistimos a una escenografía político-religiosa de la meta el Camino, donde la retirada del coro es el inicio de una campaña que persigue refrendar de manera global la significación jacobea del Templo y exaltar la figura del caudillo como mito que cuenta con el apoyo del Apóstol Santiago.

Galicia, apenas sin estudiar salvo el caso de Compostela (1945)<sup>80</sup>, también participa, como hemos comprobado, de esta tendencia y protagoniza varios traslados. Uno realizado durante la guerra civil en Ourense (1937) y otros dos durante la reconquista litúrgica del franquismo, en Tui (1952) y Mondoñedo (1965). El análisis de todos ellos permite una reflexión sobre criterios empleados y contexto, que contribuye al estudio de esta práctica en el resto de España.

De acuerdo a la citada renovación cultural, los fieles debían situarse de tal modo que pudieran ver las celebraciones sagradas y participar en ellas. Estableciéndose incluso la posibilidad de colocar asientos, bancos o sillas, en los que emplazarse cómodamente. Para lo cual resultaba necesario habilitar un espacio donde acoger a los asistentes laicos. Y se decide despejar la nave central, por estar en eje con el presbiterio. Es entonces cuando los coros se consideran obstáculos que impiden perspectivas, que dificultan la visualización del Altar Mayor. La valoración únicamente estética de estos muebles, en detrimento de su función arquitectónica y litúrgica, desencadena su remoción.

La transformación de las catedrales va más allá y se aprovechan las actuaciones de los coros para emprender reformas y supresiones de muebles y retablos que impedirían la participación del fiel. Intervenciones depurativas, como el despojo de ornamentación ostentosa o incluso el lucimiento de la piedra tras el desencalado de paramentos, con el propósito de transmitir una imagen austera que atrayese a los fieles. Los Templos debían encarnar únicamente intereses espirituales. Criterio que anticipa las disposiciones conciliares del Vaticano II (1962-1965), cuyo artículo 124 del capítulo VII, sobre arte y objetos sagrados, expresa que incluso las vestiduras de los celebrantes también debían ser sencillas. Un capítulo donde además se menciona que se retiren de los templos y demás lugares sagrados “aquellas obras

---

80 GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2003): 145-148.

artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte”<sup>81</sup>.

En suma, la imagen de las catedrales españolas se redibuja por la supresión de sus coros centrales, fundamentalmente durante el siglo XX. El espacio que ocupa este elemento se profana y se produce la pérdida de una zona simbólica y funcional dentro del templo.

---

81 CONCILIO VATICANO II (1964): “El arte y los objetos sagrados”, Capítulo VII.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E.; GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2006): “Espacios para una cruzada”, en *VI encuentro de Investigadores sobre el franquismo*, Zaragoza: 289-300.
- ARGAYA GOICOECHEA, J. (1966): *Catedral y Posconcilio ante la próxima reapertura de nuestra Catedral Basílica de Mondoñedo*, Carta pastoral.
- BALTAR TOJO, R. (1998): “Ampliación del presbiterio de la Catedral de Santiago”, en *Ars Sacra*, 4-5: 177-179.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup>. (2003): *Historicismo y conservación en la catedral de Tui. Siglos XIX y XX*, Sada, Edición do Castro.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2007): *Francisco Pons Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2008): “Santiago de Compostela, embalsamamiento, musealización y ‘culto’ de una ciudad histórica (1954-1971)”, en *Compostellanum*, 53: 557-590.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2010): *El redescubrimiento del Camino de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*, Xunta de Galicia, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2011): “El resurgir de Santiago de Compostela como meta de peregrinación”, en LÓPEZ GUIL, I. y CALVO SALGADO, M. (eds.): *El Camino de Santiago. Encrucijada de saberes* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 146-171.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M<sup>a</sup> (2012): “Restauración monumental y propaganda: perspectivas de actuación en España y Portugal”, en GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada: 157-189.
- CEBRIÁN FRANCO, J. J. (1997): *Obispos de Iria Flavia y Arzobispos de Santiago*, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano.
- CLIMENT BARBER, J. (1996): “El órgano de la Catedral de Valencia después de 1939”, en *Nassarre*, Vol. 12, 2: 85-96.
- COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE BARCELONA (1951): “Sobre el coro de la Catedral de Barcelona”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1: 65-73.
- CONCILIO VATICANO II (1964): *Constitución sobre la sagrada liturgia*. Barcelona, Estela.
- DÍAZ Y DÍAZ, J. M<sup>a</sup> (1999): “Anos Santos composteláns. De León XIII á contenda de 1936”, en *Compostela na Historia. Redescubrimiento-Rexurdimento*, Catálogo de Exposición, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo: 45-57.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2003): “Alejandro Ferrant Vázquez y Luis Menéndez-Pidal Álvares. Secuencia de unas intervenciones contrapuestas en las catedrales de Santiago de Compostela y Oviedo”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord): *El*

- comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia: 131-148.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2005): “Un desaguado en la Catedral. La azarosa vida de la sillería del coro de la catedral de Oviedo”, en *Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. 1904-2004*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos: 51-78.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2007): “La restauración de la arquitectura religiosa en la España del Nacional-catolicismo. Los santuarios de Santiago de Compostela y Covadonga”, en *Curso sobre la cultura arquitectónica en la Zaragoza de los cincuenta. Entre la tradición y la modernidad*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, inédito.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2008): “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada”, en *Actas del XVII Congreso del CEHA. Arte y Memoria*, Barcelona, en prensa.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. (2012): “Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las intervenciones en las catedrales de la 4<sup>a</sup> zona monumental”, en GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada: 65-96.
- GAYA NUÑO, J. A. (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1993): *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, Universidad de León.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2000): “Nuevos proyectos de traslado del coro catedralicio en el siglo XIX”, en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup> D. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. y TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> D.: *El coro de la Catedral de León. Arte, función y símbolo*, Universidad de León: 145-171.
- KRAUS, D. y H. (1984): *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2008): “La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)”, en CASAR PINAZO, J. I. y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J.: *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf: 153-199.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2010): “La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón (1938-1958): la labor de los arquitectos conservadores Manuel Lorente Junquera y Fernando Chueca Goitia”, en GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.): *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea: 41- 66.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1889): *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Imp. y Encuadernación del Seminario.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1898): *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central.

- MÁIZ ELEIZEGUI, L. (1957): “¡Santiago y Tierra España!”, en *Compostela*, 42: 13.
- MARTÍNEZ RUIZ, M<sup>a</sup> J. y MERINO CÁCERES, J. M. (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearts: el gran acaparador*. Madrid, Cátedra.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1929): *La España del Cid*, Madrid, Plutarco.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. (1987): “La reja de la Catedral de Valladolid en Norteamérica”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LIII: 446-453.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1994): “El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León”, en NAVASCUÉS PALACIO, P. y GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. (ed.): *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa: 53-94
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (2000): “Coros y sillerías: un siglo de destrucción”, en *Descubrir el Arte*, 15: 12-114.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (2001): “Los coros catedralicios españoles”, en YZQUIERDO PERRÍN, R. (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza: 25-41.
- PRECEDO LAFUENTE, J. (1999): “Años Santos composteláns entre 1931 y 1975”, en *Compostela na Historia. Redescubrimiento-Rexurdimento*, Catálogo de Exposición, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo: 59-70.
- RIVERA BLANCO, J. (1993): *Historia de las restauraciones de la Catedral de León*, Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ, M. F. (2004): *Los Años Santos compostelanos del siglo XX. Crónica de un renacimiento*, Xunta de Galicia, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1942): “Informe sobre el proyecto de derribo del coro de la Catedral de Santiago”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CX: 99-103.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. y YÁRNOZ, J. (1958): “Traslado del coro de la Catedral nueva de Salamanca al Altar Mayor”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 7: 91-94.
- TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> D. (2000): “Lo intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII”, en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup> D. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. y TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> D.: *El coro de la Catedral de León. Arte, función y símbolo*, Universidad de León: 141-144.
- YZQUIERDO PERÍN, R. (ed.) (2001): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza.