

EL COLOR DE LA MADERA EN LAS SILLERÍAS DE CORO MEDIEVALES Y RENACENTISTAS EN LOS TERRITORIOS HISPANOS

The colour of wood in medieval and Renaissance choir stalls in Spanish territories

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS

Universidad de León

md.teijeira@unileon.es

ORCID: 0000-0002-4661-7079

Recibido: 02/04/2025

Aceptado: 04/08/2025

DOI: 10.51743/cai.599

RESUMEN

La presencia de policromía en las sillerías de coro es un tema prácticamente inédito que solo recientemente ha suscitado algún interés, siguiendo la estela de otros estudios centrados en el uso del color en la escultura monumental o devocional. El objetivo principal de este estudio es, precisamente, indagar en la utilización del color y el oro en las sillerías corales españolas a lo largo de su historia, a partir del estudio de los conjuntos conservados en los que ambos han tenido una mayor presencia. A pesar de que la mayoría de las sillerías conservadas son totalmente monocromas, se ha confirmado el uso del color en un número importante de conjuntos, en la mayoría de los cuáles se ha utilizado para enfatizar algunas de las características más

ABSTRACT

The presence of polychromy in choir stalls has only recently aroused some interest in relation to other studies focused on the use of colour in monumental or devotional sculpture. Precisely, this article main's objective is to investigate the use of colour and gold in Spanish choir stalls throughout its history, by studying some preserved ensembles in which both have a greater presence. Even if most of choir stalls are completely monochrome, the use of colour has been confirmed in a significant number of stalls, in which it has been used to emphasize some of their main characteristics: the symbolic configuration of the choir as an earthly image of the heavenly Jerusalem, the relevant presence of the ecclesiastic or secular power, and

singulares de la tipología: la configuración simbólica del coro como imagen de la Jerusalén celeste en la Tierra, la presencia relevante del poder, tanto eclesiástico como laico, y la pervivencia de la memoria personal o institucional, mostrando cómo la policromía tiene, en estos conjuntos, un alto poder evocativo y una fuerte carga simbólica.

PALABRAS CLAVE: sillerías de coro, color, luz, oro.

the survival of personal or institutional memory, showing the highly evocative and symbolic power of colour in these ensembles.

KEYWORDS: Choir stalls, colour, light, gold.

Durante siglos la escultura y la pintura se unieron para producir obras de arte que dieran satisfacción a necesidades diversas. Escultura monumental, imágenes devocionales o profanas, retablos y frontales se cubrieron de colores vivos, oro o plata para dar vida a la piedra, la madera, el metal o el marfil. Aunque una parte importante de este revestimiento pintado se ha perdido con el paso del tiempo y los cambios de gusto, todavía podemos hacernos una idea de cómo funcionaba esta íntima unión entre ambas artes en las obras conservadas y en aquellas que, por virtud de la técnica, la han recuperado, aunque sea de manera virtual.

Las sillerías de coro constituyeron un soporte singular de esta combinación. Por desgracia, poco se ha estudiado el complemento del color de una tipología escultórica mayoritariamente monocroma¹. Dada la falta de análisis centrados en esta temática en el ámbito hispano, el objetivo fundamental de este artículo es acercarse al estudio de las evidencias materiales que permitan diseñar un marco general de desarrollo, a la espera de que futuros trabajos nos ayuden a avanzar en el conocimiento de este tema, incluidos aquellos que, en relación con la conservación de las obras, puedan añadir nuevos datos concretos. Para ello, me basaré en el análisis de las fuentes materiales y documentales, utilizando igualmente métodos propios de la Historia del Arte, como el análisis iconográfico-iconológico y sociológico, para comprender mejor el uso del color en las obras objeto de estudio, además de la revisión de las fuentes secundarias que se han ocupado de la importancia de la policromía en la escultura, todo ello estableciendo el territorio de los reinos hispánicos como marco geográfico y las épocas medieval y moderna como marco cronológico, en relación con los periodos de desarrollo de la tipología a estudiar. Dado el elevado número de conjuntos conservados, se tratarán únicamente aquellos ejemplos que utilizaron el color en su configuración de forma más significativa.

¹ Recientemente tuvo lugar el primer coloquio dedicado a estudiar este asunto, bajo el título *Colour in the Choir. Polychromy on Late-medieval and Renaissance Church Furniture*, organizado por Iconostalla Misericordia International (Lovaina, 21-23 de mayo de 2025).

En general, debemos asumir que las sillerías corales de los templos medievales y modernos fueron conjuntos ajenos al uso del color. Esto se debe, en gran medida, a que son muebles pensados para un uso constante, sometidos al roce y al desgaste, poco compatibles con el mantenimiento de la policromía. Esta circunstancia incidió, como se verá, en la localización y significado de las partes policromadas en estos conjuntos.

Aun así, algunos de los más singulares de los conservados manifiestan una presencia del color que, sin ser excepcional, sí es significativa. En estos casos, la policromía no fue un complemento meramente ornamental ni se usó de manera arbitraria, sino que sirvió para poner de manifiesto cuestiones fundamentales en el uso del mueble y del espacio coral: subrayar la relación del coro, y de las personas que lo habitaban, con sus modelos sagrados; reforzar una imagen de poder, tanto religioso como laico, expresada en un espacio de profunda significación; y destacar la memoria personal, social e institucional.

1. MÁS ES MÁS. EL COLOR EN LAS SILLERÍAS DEL MEDIEVO

Que la Edad Media era un mundo coloreado y brillante no es ninguna novedad, a pesar de la escasez de restos conservados. Para el hombre medieval, el oro y el color se asociaban a lo sagrado, muy especialmente en relación con la luz, que siempre remitió a la divinidad, como medio de transmisión². De este modo, el oro y los colores luminosos recordaban la diafanidad, la transparencia o el esplendor, que se relacionaban con las gemas y, por extensión, con la Jerusalén Celeste, referencia habitual para el espacio coral del templo. Esto llevó a revestir a los colores de una serie de cualidades simbólicas. Entre otras, se asoció el blanco a la pureza; el rojo al sacrificio de Cristo y, por extensión, a la redención; el azul al mundo celestial; el verde al Espíritu Santo³, asociaciones que se utilizaron, por ejemplo, en los colores litúrgicos.

Estos fueron los colores que, mayoritariamente, se usaron en la policromía de la escultura medieval. En el caso de las sillerías corales, encontramos referencias de su uso ya en los conjuntos más antiguos y, en algunos casos, se han recuperado gracias a las reconstrucciones virtuales realizadas en los últimos años, como la del desaparecido coro románico de la catedral de Gerona, que incluye algunos estalos, muy genéricos⁴, o la muy

² Panti, 2025. Dinkova-Bruun *et al.*, 2013.

³ Pastoureau, 2022; Sobieczky, 2023.

⁴ Reconstrucción realizada por Gerardo Boto y Marc Sureda junto con Stoa 3D: <https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2023/05/04/reconstruccion-virtual-en-3d-del-presbiterio-romnico-de-la-antigua-catedral-de-girona/> [Consultado 13-01-2025].

reciente de la sillería pétrea de la catedral de Santiago de Compostela, recuperada hipotéticamente a partir de los restos conservados⁵, todo ello muy en relación con el Pórtico de la Gloria, en la misma catedral.

Estas reconstrucciones recogen no solo la imagen de los estalos que formaban la sillería, sino también algunos aspectos que debemos considerar a la hora de plantear la imagen polícroma del coro. Por una parte, los complementos textiles que lo revestían, haciendo más cómodos y cálidos unos sitiales en los que los beneficiados debían pasar la mayor parte del día. Por otra, el modo en que estos elementos debían ser vistos por sus usuarios, con un colorido cambiante y oscilante, propio de una iluminación muy diferente al diáfano y uniforme alumbrado eléctrico. La luz del sol durante el día y la de las luminarias nocturnas —velas, candelas, lámparas de aceite— añadirían efectos lumínicos difíciles de apreciar para nosotros, que enriquecerían el panorama sensorial del interior de este espacio, creando una atmósfera inmaterial que ayudaría a conectar con la trascendencia y la magnificencia de lo divino.

En relación con el primer aspecto, debemos tener presente la importancia de los tejidos en la creación de una atmósfera colorida y brillante en el coro, con fuertes connotaciones sensoriales no solo visuales, sino también táctiles, e incluso sonoras. A las piezas efímeras —almohadas, cojines, alfombras— habría que añadir otras que acabaron condicionando el modo en que fue configurándose la estructura de las sillerías corales, pero también el discurso visual que posteriormente se traduciría esculpido. De este modo, se creó una tipología específica: los tapices de coro, que se colgaron sobre los asientos, cerrando el espacio interior, sobre todo durante las festividades importantes⁶. En el ámbito franco-flamenco, donde ayudaron a potenciar una industria tapicera de enorme pujanza entre los siglos XV y XVI, se conservan aún algunos conjuntos, como los del ciclo de san Esteban en la catedral de Auxerre⁷. En el ámbito hispano no conservamos tapicerías de coro similares, si bien sí se usaron tapices en relación con el espacio coral, como los de la Salve, utilizados en la celebración de la memoria del obispo Juan Rodríguez de

⁵ La información accesible hasta el momento, imágenes y videos, puede verse en <https://kosmotech-1200.cispac.gal/media/> [Consultado 15-01-2025]. Agradezco al doctor Francisco Prado Vilar, director del proyecto que ha promovido esta reconstrucción, su disponibilidad a la hora de facilitarme información.

⁶ Charles, 2002; Weigert, 2004.

⁷ Encargados por Jean III Baillet, obispo de Auxerre (1477-1513), fueron realizados en el taller de Colyn de Coter, en Bruselas, probablemente sobre cartones de Gautier de Campes, que habría realizado también los de la catedral de Le Mans. En la catedral de Auxerre se colgaron hasta 1771. Estos se conservan actualmente en el Museo del Louvre y en el Museo de Cluny: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/tenture-histoire-saint-etienne.html> [Consultado 23-12-2024].

Fonseca (1504-1514) en el trascoro de la catedral palentina⁸. Para uso diario, y en aquellos templos con menores recursos económicos, los tapices eran sustituidos por telas pintadas, cuyo aspecto podría ser similar al de las sargas conservadas actualmente en los coros monásticos de Santa María la Real de Nájera y San Salvador de Oña⁹.

Los diseños de estos paños influirían desde luego en los programas desarrollados, ya en talla, en las sillerías tardogóticas y modernas, tanto en motivos como en figuración, sirviendo los personajes sagrados representados como referencia a los beneficiados del coro, herederos y continuadores de su obra.

Además de este complemento textil, frágil y efímero, muchas sillerías medievales recibieron policromía directa e incluso dorado, como sucede en algunos conjuntos antiguos como los de Santa Clara de Astudillo (1353-1357)¹⁰ o Santa Clara de Moguer (1337-1338)¹¹. Ya en ellos podemos ver el germen de lo que serían las características básicas del uso del color en las sillerías medievales, que tratamos a continuación.

En primer lugar, la concentración del colorido en determinados elementos, sobre todo en el coronamiento, zona de menor desgaste, pero también, por su elevación, lugar de mayor visibilidad y de referencia evidente al mundo celestial y a la superación de lo terreno. En segundo lugar, el refuerzo de elementos constructivos, como los capiteles de las columnillas de apoyo del coronamiento o las rosetas de su parte interior, que derivarían posteriormente en bóvedas y cúpulas construidas, microarquitecturas experimentales para la arquitectura tardogótica y cubiertas sacralizadoras¹². En tercer lugar, la aplicación de colores vivos que recogían el simbolismo religioso de los diferentes tonos, además de motivos que, como la vegetación, rememoraban el dogma de la redención a través de la representación de la renovación de la naturaleza. Finalmente, el protagonismo de motivos que reforzarían la memoria personal e institucional en el coro, fundamentalmente la heráldica, ayudando a configurar una imagen de poder, tanto laico como religioso, en un espacio de tanta relevancia como el coral.

⁸ Encargados por el prelado al taller bruselense de Jean y Guillaume Dermoyen sobre cartones atribuidos a Bernard Van Orley, en la reciente exposición *Renacer*, celebrada en la catedral de Palencia en conmemoración de su VII centenario, se recuperaron su ubicación y función originales. Véase Hoyos Alonso, 2021, p. 219.

⁹ Galilea Antón, 1997. Las sargas de Oña han sido atribuidas a Fray Alonso de Zamora, por Pilar Silva, que las fecha h.1490 (Silva Maroto, 1990, t. 3, pp. 852-859).

¹⁰ Hoy dividida entre el Museo Arqueológico Nacional —4 estalos altos— y la Misión de San Diego (California) —los restantes 47 de este nivel—. Franco Mata, 2010; Aguiló Alonso, 2016.

¹¹ Roonthiva, 2022.

¹² Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 100-101.

Los conjuntos mencionados, y algunos otros que debieron estar también policromados, se han asociado habitualmente con la labor, o al menos el modo de trabajar, de carpinteros musulmanes y se han estudiado tradicionalmente asociadas al calificativo de *mu-dejar*¹³. Es probable que así sea en estos, cuya técnica pictórica, así como sus características formales y estructurales, presenta similitudes claras con el trabajo de estos artífices. Las fuentes documentales parecen apuntar en la misma dirección en otros conjuntos, como en la antigua sillería de la catedral de Pamplona (1401-1402), en cuya construcción participaron carpinteros y pintores tanto cristianos como musulmanes¹⁴. No se conoce el tipo de pintura y los motivos que aplicaron, pero parece claro que el elemento más importante que policromaron fue la «capuyla», con cuyo asentamiento se dieron por terminadas «las formas del coro»; quizá fuera este algún tipo de baldaquino que, por mencionarse como pieza única, rematase el trono episcopal. De ser así, estaríamos no solo ante la consolidación del coronamiento como lugar privilegiado de concentración del color, sino también ante la aparición de un elemento especial de cubrición de un estalo que, a lo largo del siglo XV, recibió un tratamiento diferenciador en el que a menudo estaba incluida la policromía, enfatizando así su protagonismo en el conjunto.

1.1. MENOS ES MÁS: CONCENTRACIÓN DEL COLOR EN LUGARES Y MOTIVOS

En la más antigua sillería catedralicia conservada en Castilla, la palentina (a. 1422-d. 1429) es de nuevo el coronamiento el que concentra la carga de color, especialmente en un motivo ya mencionado, la heráldica. Las dificultades económicas por las que atravesó el conjunto durante su construcción motivaron la aportación de diversas cantidades para su terminación por parte de los beneficiados, lo que probablemente supusiera el permiso del cabildo para mostrar sus armas en la parte superior de cada estalo alto¹⁵, manteniendo así la memoria individual de estos personajes, pero también la identidad colectiva del cabildo como órgano colegiado.

Además, en el trono episcopal, se pusieron «quatro escudos en campo dorado, con sus estrellas», heráldica perteneciente a Sancho de Rojas, obispo de Palencia (a. 1401-1415), que impulsó y financió la obra del coro¹⁶. En el único de los cuatro que se ha

¹³ Entre otros, Yzquierdo Perrín, 2008-2009.

¹⁴ La documentación recoge los nombres de Alfonso y su hijo Xemen, además de Fernando, identificado como hijo de otro pintor; entre los musulmanes, se encuentra Audayla, originario de Tudela (Goñi Gaztambide, 2010, pp. 751-754).

¹⁵ Viguri, 2005.

¹⁶ Teijeira Pablos, 2021.



Fig. 1. Sillería de la Catedral de Palencia. Trono episcopal. Fot. de la autora.

conservado podemos apreciar cómo, mientras la heráldica capitular aparece pintada sobre el soporte de madera, la del prelado recoge los esmaltes heráldicos de sus armas —fondo de oro, estrellas de azur—, con estas sobrepuestas, pintadas en azul translúcido quizá sobre hoja metálica, para poder reflejar el brillo de su soporte, asociando color y oro con la luz y dando así a los escudos una cualidad inmaterial (fig. 1). De este modo se facilitaba una fácil identificación de la memoria personal e institucional de Rojas, además de sustituirlo en ausencia y crear un foco de atención de la mirada en un lugar de gran visibilidad. El color y el oro ayudarían así a configurar, en el remate del trono episcopal, evidente lugar de autoridad y dignidad, no solo una imagen de poder —que se impone sobre la monocromía de la talla figurada del trono y, por su tridimensionalidad y la riqueza de su técnica, incluso sobre el resto de la heráldica del coronamiento—, sino que trasciende la materialidad del trono para convertirlo en receptáculo sagrado, asociando la figura del prelado a la propia divinidad gracias a la feliz coincidencia de los esmaltes heráldicos de los Rojas con los colores celestiales por antonomasia: azul y oro.

Creo que con este mismo sentido, trascendente y altamente simbólico en la generación de una imagen de poder con referencia divina, deberíamos entender otros elementos policromados en las sillerías corales, dado que, en muchos conjuntos, son los únicos en recibir color y oro. Así, por ejemplo, encontramos la figura de García Sánchez III (rey de Nájera-Pamplona), fundador del monasterio de Santa María la Real de Nájera, que él mismo consagró en 1052, presidiendo la sillería coral del monasterio (h. 1493-1495) con su representación estante, de cuerpo entero, en el respaldo del estalo abacial, completa y ricamente policromado y dorado (fig. 2)¹⁷. En el conjunto monocromo, únicamente animado por las sargas pintadas colgadas en la parte superior que remiten a la monarquía navarra, la figura policroma del fundador, en altorrelieve, coronado y armado, supone una imagen de gran impacto, monumental y majestuosa, fuertemente vívida por su tridimensionalidad, su naturalista policromía y el brillo de la luz sobre el dorado de la corona, la armadura y el juego de azul y oro del fondo vegetal. El gesto de autoridad, su ubicación, tamaño y volumetría lo asimilan a una figura sagrada, en relación con la Virgen con el Niño de la sillería baja, visible en el mismo plano, auténtica encarnación de estos personajes que se hace más real en el caso de García gracias a la policromía.

Esta relación entre el poder civil y el eclesiástico se manifestó frecuentemente en los conjuntos corales por la vía del color. Tres ejemplos coetáneos cubren el amplio espectro en el que se proyectó dicha relación, al menos en el periodo medieval.

En la sillería coral de la catedral de Segovia (1458-1463) destacan especialmente tres estalos por sus dimensiones, formas y diferentes motivos, y también por el uso del color y

¹⁷ Lucía Gómez-Chacón, 2022, pp. 732-733.

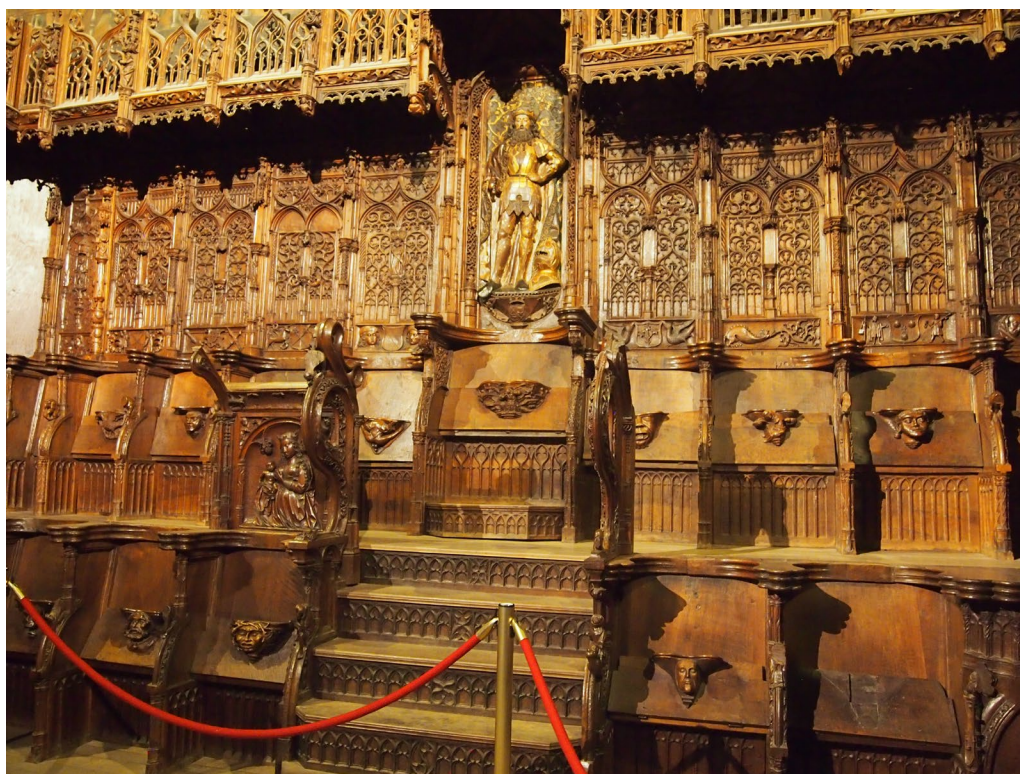


Fig. 2. Sillería de Santa María la Real de Nájera. Fot. de la autora.

el oro. Se trata del trono episcopal, profundamente modificado en época moderna, en cuyo dorsal encontramos el escudo policromado del obispo Juan Arias Dávila (1466-1497). Igualmente se policromó la heráldica presente en los dos sitiales situados en los extremos orientales de la sillería alta, que en Segovia se dedicaron a los reyes Enrique IV y Juana de Portugal. En el del rey campean las armas del reino (fig. 3), mientras en el de la reina estas se combinan con las suyas propias, siempre respetando los esmaltes heráldicos originales, favoreciendo así la identificación del usuario del estalo, pero también la presencia permanente de la autoridad de obispo y rey, y no solo por el clarísimo interés de Enrique IV por la catedral segoviana, sino también por el protagonismo de la Corona en los conjuntos corales castellanos¹⁸. Suponen, pues, una sacralización del poder regio, fácilmente comprensible en el caso español por el carácter del monarca de rey cristianísimo, subrayado por la confirmación eclesiástica. Las figuras de los reyes y del prelado se magnifican de este modo y se asimilan a lo divino, como sucedía en otros conjuntos. Además, en el coro segoviano, el rey estaba especialmente presente en los remates de los

¹⁸ Ruiz Souza, 2015.



Fig. 3. Estalo de Enrique IV en la Sillería de la Catedral de Segovia. Fot. de la autora.

baldaquinos de los estalos reales, con un heraldo de armas que muestra el escudo del reino en el estalo de la reina y, en el de Enrique IV, un león coronado vencedor del enemigo islámico, reforzando de este modo el papel del rey como campeón de la fe¹⁹.

En estos dos últimos elementos, de nuevo el color se alió con el volumen para generar imágenes que se imponían por sí solas en un conjunto de absoluta monocromía, escasa figuración y talla de relieve bajo. La localización de la policromía en el remate de mayor altura del conjunto reforzaría el impacto del color y el brillo del oro al incidir la luz, materializándose entre las sombras, reflejando el fulgor de las luminarias. Precisamente, una lujosa lámpara, con la heráldica regia esmaltada, fue ofrecida por la reina Juana al coro segoviano, reforzando el protagonismo regio en un espacio ya presidido por el polícromo sepulcro del infante Pedro.

Un segundo ejemplo, un tanto diferente, incide de nuevo en la sacralización del poder laico. En 1518 se reunieron en Barcelona los caballeros de la Orden del Toisón de Oro en su XIX capítulo, motivo por el cual, como era preceptivo²⁰, se encargó pintar, en este caso a Juan de Borgoña, los escudos de cada uno de ellos en los dorsales de los sitiales altos de la sillería catedralicia, como elemento identificativo. Los ideales caballerescos de una nobleza que justificaba su poder en su potencia guerrera y el servicio al rey y a la causa religiosa, en este caso la recuperación de Jerusalén, se proyectó así a través de la presencia heráldica de los miembros de la orden en el coro del templo elegido, manifestando su protagonismo a través de la riqueza del colorido y la presencia frecuente del oro.

Finalmente, una relación más asimétrica de ambos poderes se muestra probablemente en la sillería coral de la catedral zamorana (1503-1506). A los escudos del obispo promotor, Diego Meléndez Valdés (1494-1506), repartidos por diversos lugares del conjunto y en varios casos policromados, se añadió la pintura y el dorado de las figuritas que rematan los baldauquinos del estalo obispal y de los estalos reales, localizados en los extremos orientales de la sillería alta, como en Segovia²¹. El primero muestra a San Miguel con las vestiduras, la espada, el cabello y las alas doradas. En los últimos, sendas figuras de Adán y Eva, también policromadas pero con escasa presencia de oro, completan la escena de la expulsión del Paraíso. La luz que, procedente del gran ventanal occidental, ilumina el altar mayor a través del espacio coral, atraviesa la parte central del baldauquino en determinados momentos del año²², desmaterializando este y creando la sensación de que la parte superior, con el ángel, flota sobre el espacio coral. Destacado por su brillo dorado,

¹⁹ Teijeira Pablos y Villaseñor Sebastián, 2019, p.139.

²⁰ Domínguez Casas, 2022.

²¹ Teijeira Pablos, 2001. Sobre el conjunto zamorano, véase Rivera de las Heras, 2020.

²² Agradezco al profesor Ángel Fuentes Ortiz que llamara mi atención sobre este efecto lumínico.



Fig. 4. Estalos altos de la Catedral de Oviedo. Fot. de la autora.

el ángel se convierte en el centro de una escena que señala a los reyes, a quienes se destinaban los estalos de los extremos, como herederos de los pecadores Adán y Eva y al obispo como sucesor y continuador de la misión del Salvador, que además se representa en el dorsal del trono episcopal. El homenaje a los reyes se matiza así al alejarlos del brillo inmaterial y trascendente del oro que remite directamente a la divinidad.

2. BICROMÍA DE LA TARACEA

Además del uso más ortodoxo de la policromía, otro modo de obtener color en los conjuntos corales fue el uso de la taracea o incrustación en madera, una técnica que en España procedía tanto de la tradición islámica como del empleo que de ella se hizo en Italia. En un primer momento, se usó sobre todo para destacar, en madera clara, de boj o cedro, las inscripciones que identificaban a los personajes representados; o incluían textos alusivos al discurso visual del conjunto, como podemos ver en varias sillerías de la segunda mitad del siglo XV²³, textos realizados probablemente por especialistas en esta delicada técnica.

²³ Rodríguez Suárez, 2023, pp. 151-154; Teijeira Pablos, 1995.

Su uso se detecta, por ejemplo, en la sillería de la catedral ovetense (h. 1492), cuyo nivel alto se conserva solo parcialmente en el museo catedralicio (fig. 4). Los dorsales de los estalos presentan diversos elementos taraceados en madera de boj: motivos ornamentales y vegetales, inscripciones que reproducen el credo —rememorando textualmente el mensaje de su modelo, la sillería leonesa, en esta reproducido en talla figurativa— y, de nuevo, la heráldica, en este caso del prelado promotor, Juan Arias del Villar (1487-1498). Además de sus escudos, timbrados con el sombrero episcopal, algunas de sus armas se combinan con otras de significación más personal —estrellas y veneras— en relación con su trayectoria profesional²⁴, multiplicando de este modo la presencia del promotor, cuya figura tallada aparecía en el hoy desaparecido estalo episcopal.

El evidente potencial de la técnica llevó a introducir motivos ornamentales, como la lacería reticulada que podemos ver en los respaldos altos de la sillería de la catedral de Sevilla (a. 1478-d. 1510)²⁵. En el caso español, el conjunto que hizo un uso más profuso de la taracea es el de la catedral de Plasencia (1497-1508)²⁶, que representa en cada estalo alto una figura realizada con maderas de diversos tonos, utilizando la perspectiva y motivos ya propiamente renacentistas, parte que se ha vinculado con artistas hispanos conocedores de las formas italianas²⁷.

La continuidad del uso del color a través de la combinación de maderas de diversos tonos es evidente en el conjunto coral del monasterio de San Lorenzo del Escorial (1581-1587)²⁸, en el que la sencillez de los materiales tradicionales deja paso a la nobleza y el lujo de las maderas exóticas que comenzaban a llegar de América: nogal, ácana, boj, cedro, ébano, granadillo y caoba²⁹. En un conjunto absolutamente desornamentado, el juego de tonos proporciona una evidente aura de monumentalidad y magnificencia, acorde con la severidad del contenedor arquitectónico. Esta «correspondencia con las demás cosas de la iglesia» debió ser importante a la hora de elegir las maderas a utilizar, que debían ser «in-corruptibles» y para las que desde un principio se pensó en materiales procedentes del Nuevo Mundo³⁰, tal y como quiso el rey. De la importancia del color en este caso nos da cuenta el hecho de que las sillas de muestra que se enseñaron al monarca al inicio del

²⁴ Teijeira Pablos, 2025, pp. 88-89.

²⁵ Hernández González, 2015, pp. 221-222.

²⁶ Mogollón Cano-Cortés y Pizarro Gómez, 1992.

²⁷ Heim, 2012.

²⁸ Aguiló Alonso, 2001.

²⁹ Las maderas se han identificado gracias a un reciente proyecto de investigación. Ramón-Laca, 2019.

³⁰ Aguiló Alonso 2001, p. 157.

proyecto, aun siendo de nogal, llevaban pintadas molduras y basas para recrear el efecto que se conseguiría con los materiales definitivos.

3. POLIMATERIALIDAD Y USO DINÁMICO DEL COLOR EN LAS SILLERÍAS MODERNAS

El uso del color y el oro en los conjuntos corales sufrió cambios notables con la llegada de las formas renacentistas italianas a la península, si bien los nuevos modelos formales convivieron con técnicas y modos ya vistos, que no solo debemos entender como inerciales, sino como derivados de la asimilación de maneras de trabajar que satisfacían igualmente las nuevas necesidades. En este último sentido, se extendió el uso de la taracea de madera en los estalos renacentistas, si bien se utilizó más frecuentemente en los respaldos de asiento y no en los dorsales, extendiendo el discurso que se plasmaba en las sillerías a un soporte más íntimamente ligado al usuario, al quedar oculto cuando este ocupaba su estalo. De este modo, estos soportes reprodujeron motivos que, por una parte, tenían relación con el desarrollo litúrgico, como sucede en el caso de la sillería del convento santiaguista de San Marcos (a. 1537-1543), que recoge textos de diversas oraciones³¹; pero también, por otra parte, son habituales otros motivos de menor trascendencia religiosa, herederos de aquellos de carácter profano que en los conjuntos góticos se refugiaban en las misericordias, como puede verse, por ejemplo, en el conjunto catedralicio burgalés (1505-1512)³².

Entre las novedades que parecen más significativas de este periodo, en el marco del tema que nos ocupa, el uso de diversos materiales es una de las principales. Algunos conjuntos corales pusieron su interés en combinarlos y mostrar de este modo una *varietas* que constituía la base de la armonía, y que, más allá del color y el brillo, tiene que ver también con la presencia de otras cualidades sensoriales, como las táctiles.

En este sentido, la sillería coral de la catedral de Toledo es el más claro ejemplo de la presencia de efectos que favorecían la recepción de lo visible y su referencia inmaterial a través de los sentidos. Estos valores sensoriales ya estaban presentes en la sillería baja (1489-1496), que sienta las bases de una obra llamada desde el principio a ser absolutamente excepcional, como corresponde a uno de los espacios fundamentales de la catedral primada española. Además de la originalidad iconográfica de la representación de un hecho histórico tan significativo como la conquista de Granada³³, algunos elementos

³¹ Arias Martínez, 2009.

³² Mateo Gómez, 1997.

³³ A este programa absolutamente excepcional han dedicado su atención diversos especialistas. Por cuestiones de espacio citaré únicamente Pereda Espeso, 2002.



Fig. 5. Sillería alta de la Catedral de Toledo. Fot. de la autora.

estructurales de los estalos se trabajaron imitando materiales que funcionalmente tenían sentido en estos soportes. Así, los respaldos de los asientos se tallan imitando cordobanes, convirtiendo los estalos lígneos en sillones aparentemente encorados que generan la ilusión de un asiento lujoso, cómodo y flexible.

Pero la gran aportación del siglo XVI, a la hora de afrontar la sillería alta (1539-1542) fue, aparte de la notable calidad de su talla, el uso de diferentes materiales en los distintos elementos estructurales del conjunto (fig. 5)³⁴. De nuevo, fue el coronamiento el principal foco de atención, en este caso por el uso de un material muy diferente a la madera en la que se tallaron los sitiales: el alabastro, con el que se realizaron todos los paneles del mencionado coronamiento, de dimensiones mucho mayores que los de conjuntos previos, pero también el remate interior de cada uno de los asientos, que evoluciona desde la rosea del coro mateano a una triunfal cúpula. En alabastro se talló igualmente el medallón ovalado del dorsal de la silla arzobispal, en el que encontramos —como no podía ser de otro modo— la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso por parte de la Virgen, el gran icono de la primada.

³⁴ Arias Martínez, 2018, pp. 231-235.

Además, el coro alto toledano recuperó un elemento que las sillerías corales habían ya desechado en el siglo anterior, las columnillas que permitían apoyar el dosel de coronamiento sobre los brazales, generando un monumental baldaquino para cada sitial. Probablemente el peso de este elemento pétreo hiciera necesario un apoyo extraordinario que dio nuevo protagonismo a este antiguo elemento estructural, pero también se aprovechó para enriquecer el conjunto con nuevos materiales nobles: el jaspe y bronce en el sitial arzobispal. Finalmente, sobre este se situó el gran grupo de la Transfiguración de Cristo, en el que se combinaron estos nuevos materiales (alabastro y bronce) con el color de los esmaltes heráldicos de los escudos.

De este modo, encontramos el castaño oscuro de la madera sobre el que destaca el blanco del alabastro, los tonos rojizos del jaspe y el brillo del bronce dorado; ninguno de los cuales obedece al uso de técnicas pictóricas sino al juego de materiales, todos ellos destacados por su belleza y colorido y propios de la producción escultórica del momento. La combinación de algunos de estos materiales no era nueva —de hecho, ya estaba presente en el conjunto anterior—, y se buscaba expresamente para complementar sus cualidades cromáticas, no exentas estas, ni el resultado de su unión, de fuertes connotaciones simbólicas: el tono rojizo del jaspe remite a la sangre de Cristo y por ende, a la redención, mientras el blanco del alabastro (y se busca el más blanco) lo hace a la pureza del alma. Como sucedía en otras obras, la riqueza y belleza de los materiales hacían innecesario el auxilio de la policromía o del dorado (ya presente, por otra parte, en los elementos metálicos), destacando la nobleza de las cualidades intrínsecas de los materiales, un concepto muy propio del momento³⁵.

Aparte de la sillería toledana, cuya singularidad, como correspondía a la magnificencia y autoridad de la catedral primada, supuso un carácter único que limitó su proyección más allá de la fortuna de modelos formales concretos, el siglo XVI trajo consigo otro proyecto, anterior en el tiempo y, este sí, llamado a tener un influjo mayor: la sillería del monasterio de San Benito de Valladolid (1525-1529) (fig. 6). De nuevo nos encontramos ante un proyecto excepcional, en cuanto que el nuevo mueble coral venía a dar servicio a un monasterio que, desde finales del siglo XV, se convirtió en el centro de una congregación que aglutinaba a los monasterios benedictinos reformados, proyecto fuertemente apoyado por los Reyes Católicos. La sillería coral debía servir no solo para el ceremonial litúrgico coral habitual, sino también para acoger las reuniones de los representantes de todos los monasterios de la congregación, la mayoría de los castellanos, pero también dos de los aragoneses: Montserrat y San Feliu de Guixols. De este modo, a un programa expresivo de la ortodoxia religiosa del momento se unió un discurso que proyectaba el papel

³⁵ Sobre la sillería alta como «obra de arte total», véase Arias Martínez, 2011, pp. 149-170.



Fig. 6. Sillería de San Benito de Valladolid. Fot. de la autora.

central que el monasterio tenía en la congregación, pero también tenía presentes a todos y cada uno de sus asociados, que debían verse a sí mismos como parte de un entramado, de una identidad colegiada, que representaba a la orden en Castilla y, por extensión, en España. Se hizo con la participación directa de todos los monasterios federados, que «determinaron pagar cada uno por su monasterio una silla alta y baja para el choro de San Benito, y que en cada silla se pongan las insignias de su monasterio»³⁶. Para conseguir este objetivo se recurrió precisamente al color como modo de destacar esta singularidad, focalizando su uso en dos elementos muy concretos.

En primer lugar, y de manera muy destacada, se usó en el estalo del abad, que era no solo cabeza del monasterio vallisoletano, sino también la general de la congregación benedictina. La silla, en cuyo dorsal se representó a San Benito, está completamente cubierta de policromía y dorada, tanto en el respaldo como en el dosel del coronamiento y en el remate heráldico de este, acompañado del escudo de la casa vallisoletana una Anunciación, de figuras también pintadas. La policromía destaca la figura del santo, con su hábito negro sobre un fondo completamente dorado, acompañado únicamente de dos cabezas de ángeles de alas corladas, pintura translúcida que se usa igualmente en las figuras de animales de los grutescos del dosel, manteniendo de este modo la combinación medieval de luz y color en una técnica ampliamente extendida en el siglo XVI castellano. De este modo, se sacraliza al abad que se sentara en el sitial, que se mostraría como el sucesor encarnado del santo y como imagen de la continuidad imperecedera de su misión, tanto de cara a sus monjes como a los abades de las casas sufragáneas.

En segundo lugar, se policromaron los escudos que rematan el coronamiento como identificadores de cada monasterio. En este caso, la policromía recoge los esmaltes heráldicos correspondientes en una imagen que hace presente, de manera permanente, a todos y cada uno de ellos en el conjunto colegiado de la congregación, potenciando la eficacia de un doble mensaje: interno —el poder de la casa y su papel director en la congregación— y externo —la pertenencia de cada monasterio asociado a una orden y una institución con una fuerte presencia en la vida religiosa, y por ende política y económica, de su momento y la fuerza de la reforma en las transformaciones que estaba viviendo el reino—.

De la relevancia de este conjunto y del fuerte impacto que habría causado, entre otros aspectos, el uso concentrado del color y el oro, es solo una muestra la sillería catedralicia de Ávila (1537-1544), para la que su cabildo contrató a escultores que habían trabajado en la de Valladolid y a los que se pidió específicamente que siguieran su modelo, ya desde el contrato de las sillas de muestra con Cornelis de Holanda³⁷. Este conjunto

³⁶ Arias Martínez, 2019, p. 18.

³⁷ Parrado del Olmo, 1981, pp. 313 y ss.

reprodujo el modelo de la silla abacial vallisoletana en el trono episcopal, pero también en otro elemento que se toma de un modelo diferente: la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada (a. 1521-1526), donde había trabajado Andrés de Nájera, que coordinó el trabajo de la de San Benito. En el forro semicircular de los pilares arquitectónicos se reproducen, policromados y dorados, el escudo capitular —en los de los extremos orientales— y medallones con cabezas —en los de los extremos occidentales—.

4. UNA REFERENCIA FUERA DE MARCO. EL FINAL DE LA POLICROMÍA EN LOS CONJUNTOS BARROCOS

Las sillerías barrocas no usaron habitualmente el color, a pesar del protagonismo de la policromía en la imaginería barroca y del uso, que sí hicieron los conjuntos corales, de otros elementos característicos de la escultura de la época como el dinamismo, la concepción escenográfica de la figuración, los efectos dramáticos o la relevancia de la luz como potenciadora de la expresividad de las figuras.

Entre las españolas, un ejemplo resulta muy significativo: la sillería coral de la catedral de Guadix. Realizada a partir de 1744 por Torcuato Ruiz del Peral, el escultor utilizó para las figuras del nivel alto, que se concibieron exentas y adelantadas al panel del respaldo, una madera más clara que la de la estructura, manteniendo el juego de tonalidades de claroscuro ya visto en ejemplos anteriores. La volumetría de las figuras, su ubicación y esta combinación tonal generaron juegos de luz que potenciaron su fuerte expresividad, otorgándoles una presencia de gran impacto visual.

Las cuarenta figuras de santos de los respaldos altos fueron destruidas en 1936 y, tras varios intentos fallidos, y no sin debate, en 2008 se colocaron otras realizadas al efecto, que no son reproducciones, sino obra nueva que intenta, en palabras de su autor, Ángel Asenjo Ferroy, «reinterpretar el espíritu que los inspiró», recuperando, entre otras cuestiones, la diferencia de tonalidad de la madera, ahora de cedro real³⁸.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia las sillerías corales españolas han utilizado el color como recurso para destacar aquellos elementos de su estructura a los que se dio una relevancia especial en la configuración de un discurso, destinado fundamentalmente al uso interno, cuyo

³⁸ Asenjo Ferroy, 2008.

objetivo era recordar a sus usuarios su papel como continuadores de una misión que partía del propio Cristo y de los apóstoles, haciendo del espacio coral una trasposición terrena de la Jerusalén Celeste.

Por ello, el color y el oro se concentraron frecuentemente en los remates de la parte superior de la sillería, donde, por otra parte, era más fácil su conservación. Esta referencia divina, distintiva de la institución eclesiástica, se transformó en una imagen de su poder, destacando, por medio del color y el oro, la relevancia de sus actores principales: obispo y cabildo en las catedrales, abades y cuerpo monástico o capitular en monasterios y colegiatas.

Pero también otros poderes se manifestaron en el interior del espacio coral por medio del color, especialmente la monarquía, señalado al monarca en los reinos hispanos como rey cristianísimo, protector y defensor de la Iglesia, pero sin olvidar su carácter laico.

El color, como manifestación de la luz en la materia, se aplicó sobre las tallas de las sillerías en forma de revestimiento policromo, de pintura directa o bien a través del juego de las maderas de diversos tonos o de la combinación de materiales con colorido y brillo.

El oro y la pintura translúcida añadieron, en algunos casos, el toque de brillo que potenciaba los efectos lumínicos asociados a la divinidad, pero también a la riqueza y magnificencia del poder.

Por todo ello, fueron solo algunos conjuntos especialmente significativos los que unieron construcción microarquitectónica, talla en relieve o bulto redondo y color para potenciar el efecto visual de estos conjuntos en el espacio más significativo del templo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ ALONSO, M.^a Paz (2001). *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- (2016): «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 231-250.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2009): «La sillería de la casa santiaguista de San Marcos de León en el panorama de las sillerías hispanas de su tiempo», *Astórica*, 26 (28), pp. 189-206.
- (2011). *Alonso Berruguete Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación de Palencia.
- (2018): «Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla. Una cuestión a estudio» en *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*. Actas del I Congreso internacional, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, (pp. 221-238).

- (2019). «De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid» en *Escultura del Tiempo del tiempo de los Austrias*. Jornada de estudio del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, (pp. 12-33).
- ASENJO FERROY, Ángel (2008): «La nueva imaginería del coro de la catedral de Guadix», *Boletín del Centro Pedro Suárez*, 21, pp. 399-414.
- CHARLES, Corinne (2002): «Tentures de chœur et stalles médiévales», *Kunst + Architektur in der Schweiz*, vol. 53 (1), pp. 36-44.
- DINKOVA-BRUUN, Greti *et al.* (2013). *The Dimensions of Colour. Robert Grosseteste's De Colore*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2022): «Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)», *Cervantes virtual*, https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml [Consultado 8-01-2025].
- FRANCO MATA, Ángela (2010): «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 81, pp. 251-277.
- GALILEA ANTÓN, Ana (1997). «La pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja» en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1994-1996)*, Logroño, Ateneo Riojano, (pp. 37-50).
- GOÑI GAZTAMBIDE, José (2010): «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, II y III (251), pp. 739-792.
- HEIM, Dorothée (2012): «Las intarsias del coro de Plasencia: influencia italiana temprana en el núcleo artístico toledano», *Anales de Historia del Arte*, 22, pp. 59-84. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39081
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2015). «La Sillería del coro de la Catedral de Sevilla, simbiosis del gótico y el mudéjar: diseño arquitectónico y repertorio ornamental» en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, (pp. 204-233).
- HOYOS ALONSO, Julián (2021). «Trascoro, Tríptico de Nuestra Señora de la Compasión y Tapices de la Salve Regina» en *Renacer: la catedral transformada* [cat. exp.], Palencia, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia, (pp. 217-219).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge (2016). *La Catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Santa Teresa-Cabildo Metropolitano de Zaragoza.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana (2022): «El Monasterio de Santa María de Nájera en el siglo XV: promoción artística y proceso constructivo», *Anuario de Estudios Medievales*, 52 (2), pp. 715-744. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.10>

- MATEO GÓMEZ, Isabel (1997). *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Burgos, Amigos de la catedral-Cabildo metropolitano-Caja de Burgos.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1992). *La Sillería de coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PANTI, Cecilia (2025). «*Color est lux incorporata perspicuo*. Robert Grosseteste's Definition of Colour and Its Franciscan Legacy» en *Theories of Colour from Democritus to Descartes*, Abingdon, Routledge, (pp. 169-198).
- PARRADO DEL OLMO, Jesús (1981). *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Diputación de Ávila.
- PASTOUREAU, Michel (2022). *Les Couleurs au Moyen Âge. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Le léopard d'or.
- PEREDA ESPESO, Felipe (2002): «*Ad vivum?* o cómo narrar en imágenes la historia de la guerra de Granada», *Reales Sitios*, 154, pp. 2-20.
- RAMÓN-LACA, Luis (2019). «La ebanistería en el Monasterio de El Escorial» en *Vestir la arquitectura*. Actas del XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, Burgos, Universidad de Burgos, (pp. 887-892).
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2020). *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*, Zamora, Cabildo Catedral de Zamora.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia (2023). «Pluralidad gráfica en el siglo XV: Estudio paleográfico de la escritura en la sillería de coro de la catedral de León» en *La escritura en los siglos XV y XVI. Una eclosión gráfica*, Madrid, Dykinson, (pp. 141-157).
- ROONTHIVA, Voravit (2022): «La sillería coral de Santa Clara de Moguer. Una propuesta de reconstrucción estructural a partir de las evidencias materiales y del análisis comparativo», *Codex Aquilarensis*, 38, pp. 305-324.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2015). «Ciudad, catedral, coro y monarquía al final de la Edad Media. Propuestas para un debate» en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing (pp. 142-157).
- SILVA MAROTO, Pilar (1990). *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- SOBIECZKY, Elisabeth (2023). «*Pictura translucida* between Material and Immaterial. Observations on High Medieval European Polychrome Wood Sculpture» en *(In)materialidad en el arte medieval*, Gijón, Trea, (pp. 113-130).
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1995): «El uso de la marquetería en las sillerías corales tardogóticas: El caso ovetense», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60, pp. 237-246.
- (2001). «Programmes iconographiques, religieux et politique dans les stalles espagnoles. Le cas de la cathédrale de Zamora» en *Autour des stalles de la Picardie et de Normandie. Traditions iconographiques au Moyen Age*, París, Encreage, (pp. 79-88).

- (2021). «Trono episcopal» en *Renacer: la catedral transformada* [cat. exp.], Palencia, Fundación VII Centenario Catedral de Palencia, (pp.149-151).
 - (2025). «*Episcopus in choro*. Presencia e identidad heráldica de los obispos castellanos bajomedievales» en *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas*, Madrid, CSIC, (pp. 86-106).
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2019): «La silliería de la catedral de Segovia en la evolución de los conjuntos corales hispanos», *Archivo Español De Arte*, 92 (366), pp. 127–144. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.09>
- VIGURI, Miguel de (2005). *Heráldica palentina. I. La ciudad de Palencia*, Palencia, Diputación de Palencia.
- WEIGERT, Laura (2004). *Weaving Sacred Stories. French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*, Ithaca, Cornell University Press.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares. De Santa Elena de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente*, 40-41, pp. 113-148.