

Pedro Luengo (coord.)

# ESPACIOS SONOROS EN SEVILLA 1600-1936

Granada

2020



Depósito Legal: SE 459-2020      ISBN: 978-84-9959-347-0  
Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía.  
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

[informacion.cdma.ccul@juntaandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccul@juntaandalucia.es)

[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Imprime: Imprenta del Arco

# Índice

Introducción. <i>Pedro Luengo</i> .....	5
Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII. <i>Herminio González Barrionuevo</i> .....	9
La música, los villancicos y la danza en el Corpus Christi en la Sevilla del Antiguo Régimen. <i>Alberto Álvarez Calero</i> .....	109
Espacios religiosos para el rezo, el canto y la música en Sevilla y su provincia <i>Antonio Martín Pradas</i> .....	137
Órganos y espacio sonoro en el siglo XVIII sevillano. <i>Pedro Luengo</i> .....	157
Secularización de los espacios musicales. <i>M<sup>a</sup> del Carmen Rodríguez Oliva y María Isabel Osuna Lucena</i> .....	173
La música en la corte de los Montpensier. <i>Auxiliadora Gil</i> .....	201
Las primeras sociedades de conciertos en Sevilla (1913-1920-1923): el último espacio escénico de la burguesía hispalense. <i>Eduardo González-Barba Capote</i> .....	227
La música de tradición escrita en las primeras décadas del siglo XX en Sevilla: ortodoxias y heterodoxias. <i>Julia Esther García Manzano</i> .....	253
Conclusiones. <i>Pedro Luengo</i> .....	273

# **Espacios religiosos para el rezo, el canto y la música en Sevilla y su provincia**

Antonio Martín Pradas. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

Uno de los aspectos más interesantes e inéditos del panorama artístico de Andalucía es el gran número de espacios religiosos conservados destinados al rezo, el canto y la música. Estos espacios acotados contaban con un mobiliario propio, indispensable para el desarrollo de la liturgia que, a pesar de los avatares del tiempo, han llegado hasta nuestros días en catedrales, colegiatas e iglesias parroquiales y conventuales.

En la provincia de Sevilla se contabilizaban 102 localidades que, desde el Repartimiento, contaban al menos y en función de su importancia y número de habitantes, con una o más parroquias; el auge económico a partir de la Edad Moderna, tanto de la campiña y el aljarafe como de las sierras, hizo que éstas se convirtiesen en lugares idóneos para el asentamiento de las órdenes religiosas, que contaban con el beneplácito real y de las familias nobles locales. El paso del tiempo y el cambio de mentalidad propiciaron que muchos templos cambiaran su fisionomía, mudando su piel al son de las nuevas tendencias artísticas. Para ello se sirvieron de los mejores artistas asentados en cada una de sus localidades, construyendo edificios armoniosos y bellos conjuntos decorativos para el interior de sus iglesias, entre los que se encontraba el

mobiliario destinado a los espacios para el rezo, el canto y la música, los llamados coros.

Tanto catedrales como colegiatas, parroquias y conventos han sufrido una serie de coyunturas adversas que, en muchos casos, llevó a la desaparición de la totalidad o de parte del mobiliario que conformaban estos espacios.

Nuestro objetivo es ver la evolución, sus transformaciones y desaparición en algunos casos, centrándonos en determinados ejemplos en Sevilla y su provincia, haciendo referencia a algunos conjuntos que se han conservado tal y como fueron diseñados desde su creación.

### **1. El auge de estos espacios: los actores**

Estos espacios estaban destinados a acoger al personal eclesiástico, acompañados de cantores y, en determinadas ocasiones, de músicos. Para canónigos, curas y beneficiados era obligada la asistencia a las horas de coro, a través de las cuales recibían un estipendio económico. Esta asistencia consistía en acudir a las distintas horas establecidas, con la adecuada indumentaria y participar activamente en los oficios que se desarrollaban.

Las horas de coro son siete divididas entre diurnas y nocturnas: Maitines y Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Cada hora estaba compuesta de himnos, salmos y cánticos. Estas horas fueron variando, de tal forma que se agruparon durante el día para no interrumpir el descanso nocturno, salvo en los conventos masculino y femeninos, conservándose hoy día solo en los femeninos de clausura<sup>1</sup>.

A lo largo de la Edad Moderna, los distintos Arzobispos se preocuparon por reglar la obligación de la asistencia al coro. Se distribuían por toda la diócesis los llamados mandatos de visita donde periódicamente y en función de las necesidades, se hacía hincapié en la forma en la que los curas y beneficiados debían de asistir al coro, así como en cuidar que no entrasen seglares y solo lo hiciesen los que tenían ese privilegio<sup>2</sup>.

El coro quedaba dividido en dos partes cuyo eje central era el sitial presidencial, reservado al Vicario de la localidad, quien lo cedía al Visitador General del Arzobispado durante sus estancias en la ciudad, como el caso de

---

<sup>1</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998) 95.

<sup>2</sup> Archivo Parroquial de Santa María de Écija (AP Santa María de Écija). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) nº 186. Mandato de Visita nº 3 de 1656, f. 225r.  
LCF nº 188. Mandato de la Visita nº 27 de 2 de junio de 1692, s/f.

Carmona, Écija, Osuna, etc. El lado derecho se reservaba a los integrantes de la Universidad de Beneficiados, distribuidos por orden de antigüedad, tras estos los vice-beneficiados, clérigos, curas, capellanes y extravagantes o clérigos forasteros; para finalizar, se colocaban los ordenados *In Sacris*, con voto de castidad y derecho a tocar los vasos sagrados<sup>3</sup>.

Hemos de anotar que para la asistencia del coro cada parroquia contaba con un personal determinado a los que se abonaba mensual o anualmente una cantidad económica: Sacristán mayor, llamado a veces Sochantre, cuidaba de los niños o mozos de coro y les enseñaba el canto llano, a la vez que se encargaba de dirigir los cantos; los Mozos de coro, número que variaba en función de las rentas de la parroquia; los mozos de canto; el tenor; el organista y en determinadas ocasiones un Maestro de capilla que se encargaba de dirigir la música de capilla que se contrataba para determinadas funciones importantes durante el año.

El sochantre, el tenor y los mozos de coro y de canto, debían situarse en el lado frontal de la sillería, junto al facistol, posiblemente divididos entre coro derecho e izquierdo. En el caso de que el espacio fuese pequeño o de sillería simple, se colocaban en el centro del coro en unos bancos<sup>4</sup>.

A las horas de coro también asistía el organista, encargado de dirigir y entonar los cantos litúrgicos. El Mandato de Visita nº 8 de 1692, ordena que se debe de controlar la asistencia al coro del organista: *“mando a dichos Curas y Beneficiados pongan todo cuidado en que el organista de esta iglesia asista con toda puntualidad a las horas que son de su obligación para que se celebren con el culto y solemnidad que se debe y no estando legítimamente impedido; el Sacristán mayor de la iglesia le apuntará las faltas que hiciere para que en la visita venidera se le multe a arbitrio del Señor Visitador”*<sup>5</sup>.

En resumen, este espacio era utilizado para el rezo, el canto y la música en las horas de coro, contando esta última con mayor presencia durante las festividades y procesiones, cuando acudía la capilla de música<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y Evolución. (Sevilla: Guadalquivir, 2004) 37.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>5</sup> AP Santa María de Écija. Libro de Cuentas de Fábrica nº 189. Mandato de Visita nº 8 de 1692, s/f.

<sup>6</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. “La música en las festividades del calendario litúrgico de las parroquias de Écija”. *En Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Écija y la Música”*. (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2009) 109-134.

## 2. La ubicación de los coros

La ubicación de los espacios corales dentro de las iglesias cuenta con variaciones a lo largo de la historia. Si bien en un principio se emula a la Jerusalén celeste, disponiendo el coro en el penúltimo tramo de la nave central, dejando tras de sí el último tramo de comunicación entre las naves y de acceso desde la puerta principal del templo. Este espacio quedará unido al presbiterio mediante la crujía, creando la *vía sacra*, acotando un espacio reservado para el clero que mantendrá al margen a los fieles. Este es el caso de las catedrales, un modelo a seguir por colegiatas y parroquias, quedando como ejemplo Santa Ana de Triana o Santa María la Mayor de Estepa. A esta ubicación se le denominó a lo largo de la historia como “el modo español”<sup>7</sup>.

Para los coros con esta disposición, su espacio se delimitaba mediante muros perimetrales con puertas de acceso, formando una planta rectangular abierta al presbiterio, como el caso de Santa María de la Mesa de Utrera, San Juan Bautista de Marchena, Santa Bárbara de Écija o el desaparecido de la Colegiata de Osuna, entre otros (Fig. nº 1).

En algunos casos el muro perimetral fue sustituido por cancelas de madera, fundamentalmente en parroquias que preferían contar con un coro portátil para poder reutilizar este espacio en determinadas festividades del año, como Semana Santa o Corpus Cristi. Éste es el caso del antiguo coro de Santa María la Blanca de Sevilla, el panteón ducal de la Colegiata de Osuna, Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Badajoz) y Santa María la Blanca de La Campana. Según la tradición oral, el testero frontal del coro de San Isidoro de Sevilla se abría por la mitad, plegando ambas partes para utilizar el espacio en función de las necesidades<sup>8</sup>.

Estos muros permitieron la colocación de retablos y pinturas, enriqueciéndose exteriormente el conjunto coral. Aun así, la mayor atención y decoración se centraba en el trascoro, donde se colocaba un retablo de mayores proporciones a los existentes en los laterales, como por ejemplo el que aún hoy se conserva en Santa Ana de Triana y San Juan Bautista de Marchena. Hay un ejemplo curioso que al no poder contar con retablo de trascoro debido a su

---

<sup>7</sup> POMAR, Pablo J. “La ubicación del coro en las iglesias de España. San Pío V, Felipe II y el Breve Ad hoc nos Deus Unxit”. En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2015) 87-88 y ss.

<sup>8</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. *Silleras de coro de Sevilla... Ob. Cit.*, p. 237.

ubicación adosado a muro de la nave central, añadieron un retablo en el interior del coro, nos referimos a San Nicolás de Bari de Sevilla.

Existe un caso en el que ante la estrechez de la iglesia unido a la gran afluencia de fieles a las funciones durante el verano, hizo que en la parroquia de Santa María de Écija los músicos se situasen fuera del coro y que se solicitase por parte del clero, que se abriesen ventanas en los muros perimetrales del coro para airear y ventilar el recinto<sup>9</sup>.

Con el paso del tiempo estos muros perimetrales fueron cobrando mayor importancia, macizándose desde su base para dar cobijo en su parte superior a una tribuna que lo recorría perimetralmente. En un principio se colocó sobre una de las tribunas del coro un órgano, relegando en función de la importancia de la iglesia el segundo órgano a una tribuna colocada en alto en el muro del Epístola o del Evangelio, como sucedió en la catedral y en las colegiadas o parroquias mayores. Con posterioridad, dentro del siglo XVIII, la catedral dispuso la colocación de los dos órganos sobre las tribunas laterales del coro, lo que provocó que muchas parroquias imitaran esta disposición.

Las parroquias contaban, por regla general, con un solo órgano por lo que lo elevaron en la tribuna del coro del lado de la Epístola, como el caso de la parroquia de Santiago el Mayor de Écija, o en el lado del Evangelio como Omnium Sanctorum de Sevilla y Santiago de Carmona. También hubo parroquias que contaron con dos órganos, conservándose en la actualidad los de Santa Ana de Triana<sup>10</sup>. En otros casos y ante la imposibilidad de que los muros soportasen el peso de la caja del órgano y del instrumento, se optó por crear una tribuna en el tramo correspondiente al coro de una de las naves laterales. También se dio el caso de que el órgano se situase sobre una tribuna colocada a los pies de la nave central, como se puede observar en muchas parroquias. En otros casos, a lo largo del siglo XIX y XX, con la desaparición del espacio coral, se crearon tribunas nuevas en el lugar antes mencionado, como el caso de Santiago el Mayor de Écija, San Pedro de Sevilla, etc. Otro sistema seguido por algunas parroquias fue el colocar el órgano en uno de los muros laterales de la iglesia, situación que lamentablemente se ha perdido en la

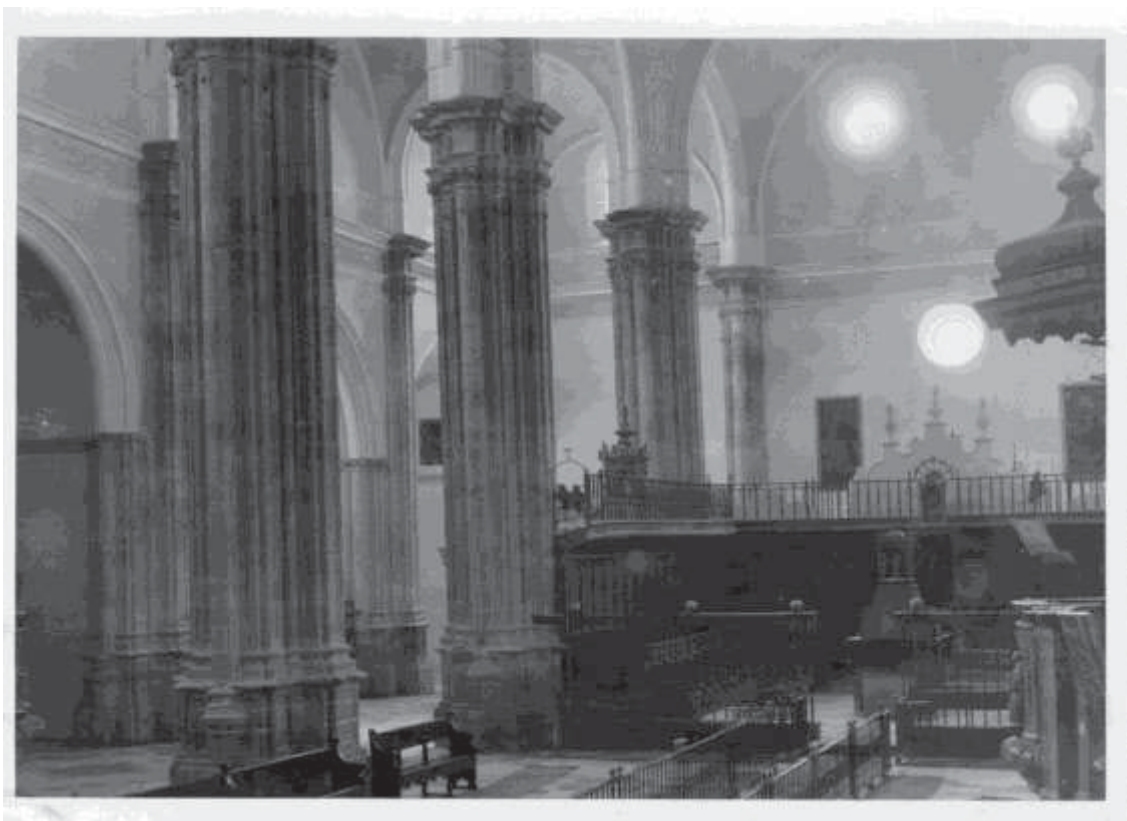
---

<sup>9</sup> AP Santa María de Écija. LCF nº 187. Mandato de Visita nº 3 de 1672, f. 129r.

<sup>10</sup> LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. "Contexto musical en Santa Ana". En RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.). *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, (Sevilla: Fundación Cajasol, 2016), varias páginas.



mayoría de los casos, aunque quedan ejemplos como el de San Martín en Sevilla y el de San Juan Evangelista de Écija.



*Fig. 1. Espacio coral desaparecido de la Colegiata de Osuna. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Fotografía: José María González-Nandín y Paul, 23 de julio de 1960. Registro nº 1-4-16.*

Otra ubicación del espacio coral fue en la cabecera o ábside de las iglesias. Surge tras el Concilio de Trento en catedrales, disponiendo la sillería de coro abierta en semicírculo al altar, con monumental tabernáculo, colocando la silla episcopal exenta en el lado del Evangelio<sup>11</sup>. Uno de los primeros ejemplos conocidos en España es el de la catedral de León, aunque con poco éxito. Esta disposición se desarrolló a partir de mediados del siglo XVIII en iglesias de nueva construcción tras el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. En su idea se trata de emular la Basílica de San Juan de Letrán de Roma y contamos con varios ejemplos como Santa María de Écija, con reutilización de la antigua sillería en el presbiterio; San Ildefonso en Sevilla, Santa María Magdalena de Arahál; Santa Cruz de Sevilla o el antiguo convento del Espíritu Santo de la Orden de Clérigos Menores. Esta ubicación llevó a colocar el órgano, sobre o junto al coro, en una tribuna en el lado del Evangelio,

---

<sup>11</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en...* Ob. Cit.,, p. 75.

como sucedió en Santa María de Écija o con el desaparecido órgano de San Ildefonso de Sevilla.



*Fig. 2. Partes de la sillería de coro distribuidas por el presbiterio. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación de El Pedroso. Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP).*

A lo largo del siglo XVIII, se va a dar en el Arzobispado hispalense un periodo de reformas arquitectónicas. Por un lado, las transformaciones estilísticas y la construcción de nuevos templos va a desembocar en que otras parroquias y conventos quieran aspirar a compararse e incluso superar a la nueva iglesia construida en sus inmediaciones<sup>12</sup>. Por otro lado, hemos de tener presente el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, excusa perfecta para poder llevar a cabo una reforma integral o el derribo completo para proyectar una nueva construcción siguiendo los nuevos cánones artísticos del barroco clasicista. Por último, hay que tener en cuenta el crecimiento de la población, que pronto inundará las naves de las parroquias, observándose que el coro ocupaba un espacio que estorbaba al pueblo, de ahí que en las reformas y nuevas construcciones se traslade este espacio a los pies de la nave central del templo, creando un coro bajo que alojase la sillería y en el coro alto se

---

<sup>12</sup> NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. “Los coros y Antonio de Figueroa”. En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls...*, 383-384.

situaría el órgano. Contamos con numerosos como San Nicolás de Bari, San Lorenzo, San Bernardo, San Roque, Los Venerables y San Vicente de Sevilla, Santa María de las Nieves de Olivares, Santa María del Alcor del Viso del Alcor, San Pedro de Carmona, Santa Cruz en Jerusalén de Écija, Nuestra Señora de Consolación de El Coronil, Santa María la Blanca de Los Palacios o San Pedro de Peñaflor, por citar algunos.

Para las funciones se colocaba, a los pies de la nave central, un coro formado por bancos y un facistol al centro para llevar a cabo festividades litúrgicas, formalizando desde el Arzobispado una normativa.

En el Archivo de la Catedral de Sevilla se conserva un libro de fábrica que contiene 23 croquis realizados a tintas y aguadas de colores llamativos. En estas planimetrías se estructura la disposición y colocación de los exchoros, refiriéndose en su mayor parte a la distribución de estos elementos en la catedral y sus capillas, aunque contamos con algunos croquis que pueden relacionarse con iglesias parroquiales de la ciudad como son San Marcos, Colegiata de El Salvador, San Isidoro y el convento de San Francisco; también se incluye uno de la iglesia de San Sebastián de Carmona<sup>13</sup>.

Esta idea será la que se llevará a la práctica durante las restauraciones realizadas desde mediados y finales del siglo XX en iglesias como Santiago el Mayor de Écija o San Vicente de Sevilla.

Tras el Concilio Vaticano II, el coro se mira desde la perspectiva de un mobiliario antiguo y sin uso, por lo que inconscientemente se fomenta la desaparición de estos espacios en las iglesias. De ahí que en la construcción de nuevos templos, no se destine un espacio para el coro salvo en algunos casos en los que se coloca un balcón grande a modo de coro alto donde se sitúa el órgano, como las Basílicas del Gran Poder y de la Macarena de Sevilla, desapareciendo este espacio en las parroquias construidas en los barrios de nueva creación de la periferia de la ciudad.

### **3. Conventos masculinos y femeninos, situación y pauta**

Hemos de tener en cuenta que tanto las iglesias de los monasterios y conventos masculinos y femeninos no estaban ideadas para acoger a un elevado número de fieles, ya que su función era la de satisfacer las necesidades

---

<sup>13</sup> LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU, Rocio y SERRANO BARBERÁN, Concepción. *Planos y dibujos del Archivo de la catedral de Sevilla (siglos XVI-XX)*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986) 113-114, 201-205.

propias de la comunidad. Por ello sus templos no siguen el esquema ideado para catedrales, colegiatas y parroquias, adquiriendo espacios propios que facilitasen el acceso para el rezo en comunidad durante las horas canónicas.

Los conventos masculinos suelen tener un desarrollo espacial y arquitectónico más grande que los femeninos, disponiendo el coro o los coros a los pies de la iglesia con división en, coro alto para el invierno y coro bajo para el verano, como por ejemplo Nuestra Señora de la Merced de Écija o el desaparecido monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla. En algunas ocasiones solo se contaba con un coro alto como los Terceros, San Pablo, Capuchinos, Casa grande de la Merced, La Trinidad, San Buenaventura, o San Pablo y Santo Domingo de Écija, El Carmen calzado de Osuna y Écija, Santuario de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas o el Santuario de Consolación de Utrera. En otras ocasiones solo se disponía un coro bajo como el caso de San Isidoro del Campo en Santiponce o la Cartuja de Santa María de las Cuevas y la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Cazalla de la Sierra.

Dentro de las órdenes encontramos una excepción; nos referimos a la Compañía de Jesús. Éstos en su arquitectura jesuítica, colocaban el coro en alto, carente de mobiliario, con la salvedad de un órgano. En él se disponían los cantores y músicos, ya que en sus constituciones la orden renunciaba a las horas de coro a cambio de enseñar y educar a la población a través de su sistema de estudio, la “Ratio studiorum”. Esta disposición la podemos observar en la Anunciación y en San Luis de los Franceses en Sevilla, San Ignacio de Morón, San Teodomiro de Carmona, San Carlos El Real de Osuna y en general en todas las iglesias jesuíticas.

Los cenobios femeninos se centran fundamentalmente en la clausura bajo el lema “*oro et laboro*”. Suelen ser iglesias de una nave con la disposición de los coros a los pies, como Santa Inés del Valle de Écija, Santa Clara, San Clemente, Santa María de Jesús, Madre de Dios, Santa Rosalía o Santa Paula de Sevilla. En ocasiones debido a la imposibilidad espacial, alguno de ellos se situaba en una sala anexa al presbiterio, concretamente en el lado de la Epístola, acotado por una reja de hierro, como es el caso de las Teresas de Sevilla y de Écija o Encarnación de Osuna. También contamos con ejemplos en el lado del Evangelio como el desaparecido convento de las Monjas Blancas de Écija, Santa Isabel y Santa Rosalía de Sevilla.

Hubo conventos masculinos que dotaron a sus coros bajos de reja como fueron los Jerónimos y dominicos; en cambio otros, como los Cartujos en Santa

María de las Cuevas de Sevilla y en la Inmaculada Concepción de Cazalla de la Sierra, la colocaron a los pies de su iglesia para acotar un pequeño espacio reservado a los fieles, cuya participación era mínima.

Tanto los conventos masculinos como los femeninos nunca contaron con crujía puesto que no era necesaria para el desarrollo de sus cultos, además de ser un elemento característico de las catedrales, colegiadas y parroquias.

Respecto a los conventos masculinos, éstos optaron por colocar el órgano inmediato al coro alto, sobre tribunas laterales, independientemente en el muro del lado de la Epístola o del Evangelio, por ejemplo San Pablo de Sevilla cuenta con uno en cada lado, mientras que los Terceros solo en el lado del Evangelio<sup>14</sup>.

Los conventos femeninos situaron sus órganos por regla general en el interior del coro bajo, indistintamente en uno de sus muros laterales como Santa Inés y Santa Paula de Sevilla y Santa Florentina de Écija, mientras otros conventos lo colocaron en el coro alto como Santa María de Jesús en Sevilla.

#### **4. El mobiliario**

Independientemente de su ubicación, el espacio coral cuenta con una serie de objetos muebles que fueron adaptados a las crecientes necesidades del culto, haciéndose imprescindibles para el canto y la música durante el desarrollo de los cultos divinos.

En primer lugar la sillería, que se adaptaba perfectamente a los muros perimetrales del interior del coro, cuya misión era la de alojar al clero para el canto en salmodia coral o antifonal, a dos coros. La sillería, en función del rango y del número de asistentes a las horas de coro, se disponía en uno o dos cuerpos. Por regla general las sillerías dobles se destinaban a las catedrales y a aquellas parroquias que ostentaban en su título el apelativo de *Mayor*. En las ciudades más importantes del Arzobispado se han conservado sillerías en parroquias con estas características como el caso de Santa María de la Mesa de Utrera, San Juan Bautista de Marchena, Santa María de Carmona, Santa Cruz en Jerusalén de Écija o Santa Ana de Sevilla. También estos conjuntos de dobles siales se dieron en los conventos masculinos como los de San Pablo, San Buenaventura y Clérigos de Menores en Sevilla o el Carmen de Osuna, y femeninos como Madre de Dios de Sevilla.

---

<sup>14</sup> CABEZAS GARCÍA, Álvaro y LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, nº 276-272, 2005, p. 206.

Otro tipo de asientos de coro fueron los llamados *escaños*, consistentes en una serie de siales, unidos o separados, que configuraban los asientos destinados al clero en los espacios corales. Por regla general su configuración era muy simple, contando algunos de ellos con respaldos, en función de la economía de la parroquia. Este sistema de asientos se encontraba en funcionamiento en muchas parroquias a finales del siglo XVI y principios del XVII.

Debido a que las sillerías se realizaron en cada templo en un momento determinado y para un número concreto de personas, con el paso del tiempo el número de asistentes fue creciendo, viéndose la parroquia imposibilitada económica y espacialmente para aumentar el conjunto coral, por lo que esta carencia fue suplida con la colocación de una serie de bancos dentro y fuera del coro, bancos que fueron colocados en torno al facistol. Tenemos claros ejemplos como los bancos del coro de Santiago el Mayor de Écija.

En el centro del coro se situaba el facistol, elemento que encontramos tanto en catedrales como en colegiatas, parroquias y conventos, llegando en algunos casos a estar dorado y policromado como la Encarnación de Osuna o Santa María de la Asunción, San Juan Bautista y Santa Inés del Valle de Écija. El tamaño del facistol varía en función de las proporciones del coro, ya que su misión era la colocación en sus frentes de los grandes libros de canto, para que los asistentes al coro siguieran la música pautada que contenían. En cuanto a la tipología, el más extendido es aquel que sostiene el cuerpo troncopiramidal giratorio mediante un mástil como el de la Encarnación de Sevilla, San Isidoro del Campo en Santiponce, San Bartolomé, San Vicente, San Esteban, y el de mayor tamaño situado en el coro alto de San Pablo de Sevilla. Otro tipo de facistol es el que, bajo el remate troncopiramidal, tienen en su base un cuerpo de cuatro frentes a modo de cajón utilizado para guardar los cantorales. Este tipo es el denominado catedralicio con ejemplos en la Catedral de Sevilla, Santiago el Mayor de Écija, Santa Clara de Sevilla o la Colegiata de Osuna. A esta tipología hay que añadir un facistol de dos frentes como el de Santa Florentina de Écija y el de Capuchinos de Sevilla, este último de grandes dimensiones. Por último, otro tipo común en algunas parroquias fue un facistol de un solo frente, relegando su parte inferior rectangular y profusamente decorado para guardar los libros de coro, como el caso de Santa Cruz en Jerusalén y Santa María de Écija, o la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla. Por regla general cada coro tenía un único facistol, aunque hubo catedrales que

contaron con dos. Hemos de incidir que los facistoles de los conventos femeninos son de menor tamaño que los del resto de las iglesias.

Junto al facistol se colocaba la atrilera, muchas de ellas desaparecidas, para leer los salmos o las Pasiones, aunque en algunos casos han sido reutilizadas y colocadas en el presbiterio. Se conservan ejemplos como el de Santa Bárbara y Santa María, ambas de Écija.

Otro elemento indispensable eran los libros de coro, de los que hemos encontrado referencias documentales en todas las parroquias, contando la catedral con un elevado número de ellos, acompañados de los punteros de hierro para dirigir la lectura. En Santa María de la Asunción de Écija se custodian 19 libros de coro en buen estado de conservación<sup>15</sup>. Podemos indicar que en una habitación anexa al coro alto de la actual iglesia de la Magdalena, antiguo convento de San Pablo, se almacena un elevado número de cantorales, de los que solo se conservan sus pastas de madera forradas de piel con guarniciones.

En uno de los laterales del coro, se colocaba la tablilla del *Hic est Chorus*, para indicar el inicio del canto antifonal durante los oficios semanales, colocación que alternaba cada semana, canto dirigido por el/la ecdomadario/a. Muchas de estas tablillas no se han conservado, debido tal vez a la belleza de sus formas y a su tamaño manejable, siendo objeto de hurtos y ventas. Podemos enumerar la Catedral, San Buenaventura, Espíritu Santo, San Pablo (en la actualidad en el Convento de Almagro), San Lorenzo, Madre de Dios, Santo Ángel, todas en Sevilla, La Encarnación de Osuna; Santa María, San Juan Bautista, Santiago el Mayor y Santa Inés del Valle de Écija. Otro ejemplo particular es colocar el *Hic est Chorus* dentro de una cartela realizada con yeserías policromadas como es el caso del convento de la Merced de Écija y la actual Santa Cruz de Sevilla.

---

<sup>15</sup> GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Luisa. “Libros de coro en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija”. *En Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Écija y la Música”*. (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2009) 69-86.



*Fig. 3. Sillería del coro alto del convento de la Concepción de Carmona, proceso de deterioro muy avanzado por el abandono paulatino. (AMP).*

Por último, el conjunto quedaba completo con los tintinábulos o campanilleros del coro, utilizados para llamar a los asistentes al coro y avisar de los toques de campanas al campanero para la torre o espadaña. Por regla general cada coro contaba con dos, aunque en las fuentes documentales consultadas se da la existencia de un único tintinábulo en algunas parroquias. Existen ejemplos como los de San Nicolás de Bari, realizados en madera tallada y dorada, San Bartolomé, realizados en forja, San Lorenzo o los desaparecidos de San Vicente. Debido a la paulatina desaparición de los espacios corales a lo largo de los siglos XIX y XX, los tintinábulos fueron recolocados a ambos lados del presbiterio, como elementos puramente decorativos, este caso los encontramos en *Omnium Sanctorum* de Sevilla.

Los conventos femeninos colocaron los tintinábulos, por regla general, en el cancel del coro alto o sobre éste, como el caso de San Clemente, Espíritu Santo o Santa Paula de Sevilla.





*Fig. 4. Nueva sillería de coro del convento de Santa Florentina de Écija, (AMP).*



*Fig. 5. Nuevo espacio para el culto. Coro de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana. Fotografía realizada en marzo de 2019, (AMP).*

## 5. Desaparición y transformaciones

Con esta visión de los elementos muebles que conforman los coros, intentamos mostrar que los espacios religiosos contaban con un patrimonio indivisible realizados por y para la función específica del coro, la música, el canto y el rezo. Objetos muebles que, sacados de su contexto, no dejan de ser meros objetos museables y que durante un tiempo tuvieron gran importancia en el desarrollo musical. Debido a los avatares sociopolíticos que han jalonado los dos últimos siglos de nuestra historia, unido a la pérdida de la funcionalidad y una nefasta lectura del Concilio Vaticano II se inició, no solo un proceso de desmantelamiento y/o mutilación de los coros, sino también la dispersión de su mobiliario, unas veces reciclados en objetos litúrgicos diversos y otras como piezas muy cotizadas por los anticuarios. Pongamos el ejemplo del ambón y mesa de altar creados con restos de la sillería de coro de San Vicente de Sevilla, tras su traslado desde los pies de la nave central a ambos lados del presbiterio<sup>16</sup>.

Con la desaparición de los coros en las catedrales Pedro Navascués denunciaba ya en 1998 que *“Se destruye la nobleza y organización de un espacio que, como tal, forma parte también de lo que llamamos patrimonio cultural”*<sup>17</sup>. Además los templos, concebidos con una distribución y organización interna, altar-crucero-coro, al perder los coros situados en la nave central, se ven como iglesias más grandes y diáfanas, en las que se ha roto ese juego espacial de rodear el coro para ir descubriendo poco a poco la grandiosidad de las naves laterales y el gran retablo mayor del presbiterio. Este recorrido ha sido sustituido por una visión lineal desde la puerta de ingreso, situada por lo general a los pies de la iglesia. Este ha sido el caso de la Colegiata de Osuna, San Gil de Écija, Nuestra Señora de Consolación de El Pedroso (Lám. nº 2), o Santa María La Blanca de La Campana.

Los motivos de la desaparición de estos espacios son variados. En cuanto a las parroquias, no todas han conservado sus sillerías y parte de su mobiliario coral: algunas de ellas se renovaron con la llegada del Barroco, otras fueron readaptadas y transformadas debido a reformas arquitectónicas llevadas a cabo tras el terremoto del 1 de noviembre de 1755, o se hicieron nuevas a lo largo del XIX y XX. Otras desaparecieron, algunas de ellas fueron destruidas,

---

<sup>16</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. “La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, p. 411.

<sup>17</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en...* Ob. Cit., p. 23.

bien durante la invasión francesa, bien por el anticlericalismo del siglo XIX y la influencia de la Revolución Gloriosa de 1868. Por último, ya en el siglo XX las coyunturas políticas provocaron incendios en determinados edificios religiosos, como los desencadenados en 1932 y la noche del 18 de julio de 1936. Desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, a la hora de restaurar algunas iglesias se ha mal entendido el concepto del paso del tiempo y el Arte. Todo edificio es el resultado de una serie de añadidos en función del gusto estético imperante en cada momento, por lo que suprimir todo vestigio barroco o neoclásico de una iglesia gótico mudéjar, es un atentado contra el Patrimonio cultural, centrando la recuperación del mudéjar como único estilo válido para determinados arquitectos.

La desaparición de este mobiliario litúrgico ha sido especialmente acuciante en los conventos masculinos y femeninos, que sufrieron el yugo de la exclaustación durante el siglo XIX. La mayoría de estas órdenes se vieron obligadas a replegarse a otras comunidades, dejando tras de sí una larga labor emprendida desde su fundación. En muchos casos las sillerías fueron cedidas, vendidas, abandonadas y algunas con suerte fueron trasladadas.

A continuación vamos a enumerar los motivos que llevaron a la transformación o desaparición de estos espacios:

- 1.- Debido al cambio de gusto estilístico. Es común a la hora de revisar los libros de cuentas de fábrica de las parroquias, encontrar que con la llegada del siglo XVII se proponga la renovación del mobiliario coral, debido al continuo uso y a su mal estado de conservación. Por ello encontramos el encargo y construcción de nuevas sillerías de coro como el caso de San Vicente de Sevilla, la Magdalena de Arahal, Santa Cruz en Jerusalén y Santa Bárbara de Écija, o la desaparecida de San Miguel de Sevilla, entre otras.
- 2.- Reformas arquitectónicas o construcción de nuevos edificios. Muchos templos de la diócesis sevillana se vieron afectados por el terremoto de 1755, por lo que algunos de ellos fueron derribados para ser construidos de nueva planta, donde al coro se les dio una nueva ubicación. Esto sucedió con Santa Cruz en Jerusalén y Santa María de Écija; San Ildefonso y Santa Cruz de Sevilla.
- 3.- A lo largo de la historia se han producido incendios fortuitos que llevaron a la desaparición del mobiliario, como el caso de Santa Inés del Valle de Écija o Santiago de la Espada y Santa Marina de Sevilla. Estos incendios provocaron en algunos casos la construcción de nuevo mobiliario para el coro.

4.- Supresión de templos durante la Invasión francesa para la creación de plazas, como fue el caso de Santa Cruz y la Magdalena en Sevilla. También algunos de los conventos fueron convertidos en cuarteles para las tropas, lo que llevó al expolio y desaparición de este tipo de mobiliario como el caso de los Capuchinos y la Trinidad de Sevilla.

5.- Los sucesivos procesos desamortizaciones del siglo XIX provocaron que se suprimiesen muchos conventos tanto masculinos como femeninos, como sucedió con la Casa grande del Carmen; San Francisco el Grande, Las Vírgenes, San Agustín, Casa Grande de la Merced, todos ellos en Sevilla, la Victoria de Estepa o San Agustín de Écija.

6.- La Revolución 1868, llamada La Gloriosa, provocó que se desamortizaran algunas iglesias como fue el caso de Santa Lucía, Las Dueñas o San Miguel de Sevilla.

7.- A finales del siglo XIX y principios del XX se llevó a cabo la restauración de algunas órdenes religiosas, siéndoles devuelto algunos de sus templos. En algunos casos se les entregó el mobiliario coral que existía en alguno de sus antiguos conventos para ubicarlos en los nuevos que se les había concedido como fue el caso de la sillería de coro del convento del Carmen calzado de Écija, que pasó a formar parte del mobiliario litúrgico del convento del Carmen de Osuna en 1939-1940<sup>18</sup>. Los dominicos se trasladaron a Almagro y con ellos, la sillería de coro del monasterio de San Pablo desde Sevilla hasta la nueva sede de la Orden, el convento de la Asunción de Calatrava<sup>19</sup>. También podemos incluir en este apartado la sillería de coro de los Mercedarios de Osuna, que fue cedida a la iglesia mercedaria de Valdelagrana (Cádiz)<sup>20</sup>.

8.- Los inicios de la Guerra Civil provocaron una serie de atentados contra este tipo de patrimonio. Por ejemplo en 1932 fue destruida pasto de las llamas la iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Gerena. En Sevilla en 1936 prendieron fuego a iglesias y conventos<sup>21</sup> como el caso de San Gil, Omnium

---

<sup>18</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. *Sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos*. (Écija: Gráficas Sol, 1993) 133.

<sup>19</sup> PINO PUERTO, Francisco. "El coro del monasterio dominico de San Pablo de Sevilla". En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup> Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls...*, p. 366-368.

<sup>20</sup> ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. "Una cuestión de estética barroca en Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 12, 2010, p. 82.

<sup>21</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. (Sevilla: Imprenta de la Gavidia, 1937). Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000226353&page=1> (Consulta realizada el 11 de junio de 2019).

Sanctorum, San Juan de la Palma, San Marcos, San Román, San Roque, San Bernardo, Mercedarias y Salesas. En la provincia, algunas iglesias se vieron afectadas como la Asunción de Cantillana, San Sebastián y Santiago de Alcalá de Guadaíra o Nuestra Señora de las Virtudes de la Puebla de Cazalla.

9.- Las medidas tomadas a partir del Concilio Vaticano II, que llevó a la desaparición de parte del mobiliario litúrgico por pérdida de uso. Así, las nuevas restauraciones ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XX trajeron consigo el desmonte de los coros como sucedió en la Colegiata de Osuna, San Gil de Écija, Consolación de El Pedroso, Santa María la Blanca de La Campana, San Vicente, El Divino Salvador, San Isidoro, San Andrés y San Román de Sevilla. En algunos casos estas sillerías fueron vendidas a anticuarios, quienes hacían de intermediarios entre la parroquia y la institución que la compraba, como el caso de Santiago el Mayor de Écija, San Isidoro y San Román de Sevilla o el Convento de la Victoria de Estepa.

10.- Reagrupación de conventos, traslados de una ciudad a otra o en la misma ciudad. Debido a la falta de vocaciones los conventos femeninos han visto mermado el número de religiosas, por lo que en algunos casos se ha recurrido a reagrupar a las monjas en otro convento cercano a su localidad. Esto lo encontramos en las clarisas de Osuna que fueron trasladadas al convento de Santa Inés del Valle de Écija; Las Teresas de Écija, reagrupadas con las Teresas de Sevilla o Las Marroquies de Écija de la orden de Franciscanas Concepcionistas, trasladadas al convento de la Concepción de Osuna, provocando con ello la migración del mobiliario coral.

11.- Necesidades de espacios dentro de las parroquias. Presiones de Hermandades. Desde mediados y hasta finales del siglo XX, la mayor presión para la pérdida de este espacio proviene de las hermandades de penitencia. El párroco de San Isidoro de Sevilla nos comentó que uno de los grandes motivos por el que se llevó a cabo la supresión del coro en la década de 1960, fue para que los pasos de la Hermandad de las tres Caídas y Nuestra Señora de Loreto se pudiesen disponer mejor en las naves. Esto también sucedió en la iglesia de San Gil de Écija, aunque en este caso la sillería no fue vendida, sino que se ha conservado en una dependencia interior, siguiendo el modelo de la Colegiata de Osuna. Por último recordar que la sillería de coro de Santiago de Sevilla fue desmantelada para almacenar el paso de misterio de la Hermandad del Beso de Judas.

12.- El abandono y la desidia es otro motivo que lleva al deterioro y en ocasiones a la desaparición de estos espacios. Pongamos como ejemplo el coro alto del Santuario de Consolación de Utrera; Santa Clara de Sevilla, coro alto; Concepción de Carmona (Lám. nº 3) o la Merced de Écija.

13.- Por fin llega la luz. Muchas comunidades religiosas que sufrieron coyunturas adversas en las que perdieron el mobiliario de sus espacios corales, dieron el paso para encargar un nuevo mobiliario con el que poder llevar a cabo sus horas de coro y de rezo. Este es el caso de los conventos de Santa Florentina y las Marroquíes de Écija (Lám. nº 4), las Salesas, Santo Tomás de Aquino de Sevilla y otro ejemplo curioso, la parroquia de San Martín de Sevilla, con la construcción de unos bancos corridos que recuerdan en sus respaldos a sitiales.

14.- Creación de nuevos espacios culturales. En estos últimos años hemos asistido a la sacralización del espacio coral, llegándose incluso en algunas iglesias a decir misa en su interior. Para ello se ha colocado una imagen en el centro del testero frontal del coro. Este caso lo hemos encontrado en San Nicolás de Bari, San Lorenzo y Santa Ana de Triana (Lám. nº 5), todas de Sevilla.