

Recibido en: 22/03/2012

Aceptado en: 4/10/2013

NUEVOS SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN DEL PROCESO ARTÍSTICO EN LA SILLERÍA CATEDRALICIA DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

NEW MANAGEMENT SYSTEMS OF THE ARTISTIC WORK IN THE CHOIR STALLS OF THE CATHEDRAL OF SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS
Universidad de León

Resumen

Una de las principales peculiaridades de la sillería del coro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), realizada aproximadamente entre 1520 y 1526, reside en su proceso de elaboración, poco usual en este tipo de obras. El presente artículo intenta profundizar en él y en su particular sistema de contratación, como muestra de la búsqueda de nuevos sistemas de trabajo y de relación entre artistas y promotores a finales de la Edad Media y principios del mundo moderno.

Palabras clave

Sillería de coro. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Siglo XVI. Andrés de Nájera. Guillén de Holanda.

Abstract

The cathedral choir stalls of Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), made between 1520 and 1526, had an unusual making process. This article tries to know it better, as well as its contract system, as a sign of the search for a new method of work and a new relationship between artists and patrons in the end of Middle Ages and the beginning of Modern world.

Key words

Choir stalls. Cathedral of Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). 16th century. Andrés de Nájera. Guillén de Holanda.

En el primer cuarto del siglo XVI el cabildo de Santo Domingo de la Calzada decidió acometer una de sus más importantes obras artísticas: la realización de una nueva sillería coral, probablemente para sustituir a la anterior, que

habría quedado muy deteriorada por un accidente ocurrido durante el proceso constructivo del edificio¹.

Se trata de una gran empresa artística, entendiendo el término “empresa” tanto en su acepción de “proyecto artístico” como en la más moderna de “sistema de producción”, es decir la obtención de una obra por medio de la selección y organización de un grupo de trabajadores especializados con el objetivo de obtener los mejores y más eficaces resultados en el producto final. Porque precisamente lo que más llama la atención de la obra en cuestión, sin discutir su calidad artística, es precisamente el modo en que se desarrolló su proceso constructivo, que rompe con los sistemas tradicionales utilizados hasta el momento para realizar este tipo de encargo. Este trabajo intenta describir este proceso, establecer sus causas y valorar las consecuencias de utilizar un sistema de trabajo diferente del habitual a la vista del resultado final.

Generalmente, cuando un patrón religioso decidía iniciar un nuevo conjunto coral, solía buscar un maestro imaginero (si la sillería debía llevar decoración figurada) o un maestro entallador (si sólo tenía motivos ornamentales o era lisa) para realizar el conjunto².

Este maestro podía ser contratado directamente o bien se podía sacar la obra “a concurso”, admitiendo “posturas” o propuestas de varios maestros entre las que el comitente elegiría aquella que más se adaptase a sus necesidades, tanto artísticas y funcionales como puramente económicas³.

El maestro normalmente no trabajaba solo, lo cual habría sido imposible en una obra de las dimensiones de una sillería coral, sino que creaba a su alrededor

¹ GONZÁLEZ TEXADA, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abraham de la Rioja, patrón del obispado de Calahorra y la Calzada. Y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia Catedral y ciudad nobilissima de su nombre, sus hijas*, Madrid, 1702. Milagro 53 del Santo, ff. 233 y 233 (ed. fac., Logroño, 1985, pp. 273 y 441-442). Según el milagro recogido por González Texada el 22 de mayo de 1508, mientras el cabildo cantaba la hora correspondiente en el coro y los obreros cerraban una bóveda en la misma zona, uno de los pilares cedió y cayeron sobre el coro andamios, obreros y sillares, sin que, milagrosamente, hubiera que lamentar daños personales. El episodio, desprovisto de su carga legendaria, seguramente alude a un hecho real que podría haberse saldado con la destrucción o un deterioro lo suficientemente importante de la sillería coral como para desencadenar la necesidad de realizar un nuevo conjunto.

² La sillería de la catedral de León se encargó en un primer momento a un carpintero, Maestro Enrique, aunque finalmente acabaron realizándola maestros imagineros y entalladores, de los que solo han trascendido dos nombres, Juan de Malinas y Copín, imagineros. Ambos debieron de trabajar con un taller formado por un número indeterminado de ayudantes cuyos nombres no se han conservado, seguramente porque fueron los maestros los que firmaron los contratos y recibieron los pagos. TEJEIRA PABLOS, M. D., *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León, 1993, p. 21.

³ En el caso de la sillería catedralicia de Zamora el cabildo admitió propuestas tanto de Juan de Bruselas, con quien finalmente contrató la obra, como de Pedro de Guadalupe, TEJEIRA PABLOS, M. D., *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*, Zamora, 1996, p. 32.

un pequeño taller, generalmente en torno a la media docena de personas, la mayoría no necesariamente artistas, sino “ayudantes” que se encargarían de las labores de preparación, corte y ensamblado de las piezas y, algunos de ellos, colaboradores en las labores de talla cuando se trataba de conjuntos con motivos tallados, bien figurados, bien geométricos o vegetales. Estos ayudantes podían ser aportados tanto por el artista, que de este modo se aseguraba de trabajar con gente de su confianza, como por el patrón, siendo en muchos casos parte del personal habitual de la fábrica. Si se requerían ayudantes con cierta formación artística el sistema más habitual era el primero, si no el segundo⁴.

De este modo el promotor contrataba con el maestro la realización de la obra por un precio y en un plazo estipulados en el contrato. Las condiciones, que también figuraban en el documento, variaban según la obra, pero parece que lo más frecuente era que fuera el patrón quien se ocupase de proporcionar al maestro todo lo que necesitaba en su trabajo: material, herramientas, taller y ayudantes. El maestro debía diseñar las sillas a gusto del comitente y llevarlas a cabo, coordinando por sí mismo el trabajo del personal que estaba a su servicio y responsabilizándose de la calidad final del trabajo⁵.

En los últimos años del siglo XV y primeros del XVI la gran cantidad de obra escultórica que se estaba llevando a cabo para las grandes fábricas castellanas supuso que algunos artistas modificasen sus métodos de trabajo para poder asegurarse la contratación del mayor número posible de obras. Se abren así paso los artistas-empresarios, maestros que, basándose en el prestigio de su nombre y de su buen hacer, contrataban toda la obra que podían para después subcontratarla a otros artistas o simplemente dejar en cada una a uno o dos oficiales capaces que la fueran haciendo mientras él supervisaba todas viajando de una a otra y encargándose únicamente de las partes más importantes de cada una de ellas y de los retoques de lo ya realizado por sus ayudantes⁶.

Sabemos que estas prácticas no eran habitualmente del agrado de los comitentes por los inconvenientes que traían consigo, y que estos frecuentemente incluían cláusulas en los contratos de obra para asegurar la continuidad de los

⁴ En la sillería de la catedral de Plasencia Rodrigo Alemán fue contratado para realizar las dos sillas de los extremos con seis oficiales. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Cáceres, 1992, p. 11.

⁵ CASSINA, G., “Anatomie et construction des stalles”, en *Stalles de la Savoie médiévale*, Ginebra, 1991, pp. 49-56.

⁶ MATEOS RUSILLO, S. M., “La figura del artista-empresario en la escultura de la corona de Aragón: Gil Morlanes el Viejo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 551-557; PARRADO DEL OLMO, J. M., *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*, Valladolid, 2002, pp. 100-101.

artistas en la obra y evitar retrasos en el proceso constructivo, cuando no tomaban decisiones más drásticas⁷.

En este contexto los canónigos de la catedral de Santo Domingo de la Calzada decidieron tomar las riendas de la realización de su sillería coral, iniciando un proceso constructivo bastante peculiar, pero que seguramente les resultó eficaz, rápido y relativamente barato y les evitó problemas importantes, como los parones que retrasaban la finalización de la obra o la desigual calidad entre los diferentes elementos de la obra, debida a la participación de diversos artistas. De este modo el comitente se convierte en coordinador y supervisor de la obra que encarga, asumiendo funciones tradicionalmente propias del maestro, como la selección de oficiales en función de su talento artístico y de su especialización. El maestro queda, por otra parte, más libre para poder contratar más obra al no tener más que tareas de supervisión cada cierto tiempo, asumiendo además menos responsabilidades sobre el resultado final, lo que por otra parte minimizaría el impacto económico de las “fianzas” que habitualmente se incluían en los contratos. Desde luego en este caso el nuevo sistema debió resultar bastante satisfactorio para ambas partes.

Si bien la voluntad de realizar una nueva sillería parece remontarse a 1517⁸, los primeros datos documentales sobre la obra no aparecen hasta 1521. Es probable, sin embargo, que con anterioridad se hubieran iniciado ya otras labores previas, de las que no ha quedado constancia documental. De este modo, cuando se firman los primeros contratos para realizar la obra se habla ya de las trazas del conjunto, que evidentemente estarían ya hechas y aceptadas por el cabildo, incluso de las sillas de muestra que normalmente se pedían para ver la calidad del trabajo del maestro y que debieron de ser, como se acostumbraba, una silla alta y una baja: “... así como están en las sillas de muestra que los dichos señores mandaron hazer...”⁹. Es pro-

⁷ El pleito que interpuso el cabildo de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán por la sillería catedralicia es bastante ilustrativo a este respecto. VASALLO TORANZO, L., “El cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, 286 (1999), pp. 199-204; TEJEIRA PABLOS, M. D., “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo” en *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 263-267; y HEIM, D., *La sillería coral de la catedral de Ciudad Rodrigo*, Valladolid, 2008, pp. 11-27.

⁸ En ese año el obispo calceatense Juan Castellanos de Villalva dio impetra para realizar una nueva sillería. Así lo afirma GONZÁLEZ TEXADA, J., *ob. cit.*, f. 402, aunque no se conserva documentación que lo confirme.

⁹ Archivo Catedralicio de Santo Domingo de la Calzada (en adelante, ACSD), *Libro III de Acuerdos Capitulares (1517-1525)*, ff. 103v-104v. Los documentos citados fueron publicados previamente por MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, 1898-1901. (ed. fac., Valladolid, 1992), p. 584; PRIOR UNTORIA, A., *La catedral calceatense. Notas para la historia de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1950, pp. 99-101; y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Documentos para la Historia del Arte del Archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, 1986, doc. n° 17, pp. 28-29. Los documentos extractados del Libro III de

bable que, del mismo modo, hubiera otros preparativos ya hechos, como la compra de la madera, el arreglo de las herramientas o la preparación de un lugar para asentar el taller. Esto supone evidentemente un adelanto en la fecha de inicio de la obra en uno o dos años al menos, situándolo hacia 1520.

El 22 de marzo de 1521 el cabildo firmó dos contratos. En primer lugar contrató a un maestro entallador, Hemón o Henón Lucas, de Burgos, que se comprometió a realizar, con un pequeño taller, la labor de carpintería de toda la sillería, es decir el corte de los diferentes elementos lígneos destinados a formar los estalos -“...que aya de hazer e haga todas las molduras que las dichas sillas...obieren menester”-¹⁰ y su preparación para la talla o ensamblado -“...e vayan muy bien hechas e limpias para que sobre ellas se labre la maçonería que oviere de aver”-¹¹. Además se le encargaron todos los elementos de la sillería que no eran propiamente estalos, en concreto se citan las escaleras y los estalos especiales de los rincones y los cabos (figs. 1 y 2)¹², además de los escabeles si los canónigos decidieran hacerlos, cosa que finalmente no sucedió¹³. Maestre Lucas se comprometía también “...de hazer todos los suelos de las sillas, entiéndase la calle de entre las unas e las otras e los suelos de las sillas vaxas...”¹⁴, es decir, la plataforma sobre la que se asentaban las sillas en sus dos niveles¹⁴. Por último se obligó a ensamblar todo el conjunto¹⁵. Por estas obras se le pagarían cinco mil maravedís por cada pareja de silla alta y baja (tres mil por la alta y dos mil por la baja), pagándosele rincones, cabos y escaleras al mismo precio que las sillas, aunque no especifica el documento si se refiere al precio de la silla alta o de la baja. No se recoge tampoco el precio de la plataforma. Como era habitual en este tipo de obras, los materiales corrían por cuenta del patrón, que debía también proporcionar casa y taller al maestro y pagar a sus ayudantes, estableciendo cuantos le ayudarían, aunque su número no figura en el documento de acuerdo. En este sentido Lucas utilizaría un sistema de trabajo similar al habitual entre los maestros de las sillas, pero limitado únicamente a una parte del proceso.

Acuerdos (1517-1525) se citan siempre a partir de la transcripción publicada por Moya Valgañón en esta obra, ante la imposibilidad de localizar el Libro III de Acuerdos en el Archivo calceatense. El resto se cita siempre a partir de los documentos originales, en los que se ha revisado la transcripción, foliación y fecha concreta de cada texto, ya que las publicaciones citadas no siempre las incluyen de manera completa y correcta.

¹⁰ *Ib.*

¹¹ *Ib.*

¹² La documentación calceatense aporta mucha información sobre los términos específicos utilizados para designar las diferentes partes de un estalo. TEIJEIRA PABLOS, M. D., “Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las fuentes documentales calceatenses”, *Berceo*, 142 (2002), pp. 243-252.

¹³ Véase nota 9.

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.* Aunque se cita en último lugar, puesto que constituía la fase final de la obra, el ensamblado es la primera tarea que se menciona en el documento.



Figs. 1 y 2. Sillería de coro. Ca. 1520-1526. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Detalles.

De los datos citados se deduce claramente que el cabildo comienza por asegurarse toda la parte estructural de la obra, tanto las primeras fases -corte de los diversos elementos y su preparación para la talla-, como las últimas -asentamiento de la plataforma y ensamblado de todo el conjunto ya terminado-. Maestre Lucas sería pues un entallador y ensamblador, no un tallista ni mucho menos un imaginero, y su participación en el conjunto sería de carácter meramente técnico.

En segundo lugar, el mismo día, aunque en la documentación aparece tras los trabajos encargados a Maestre Lucas, el cabildo contrató a Andrés de San Juan o Andrés de Nájera, como maestro de la obra de la sillería¹⁶. Este cargo tenía como función la supervisión del trabajo de los diferentes maestros y oficiales de la obra para que el resultado final fuese el mejor. Es además probable que Andrés de Nájera hubiera tenido relación previa con el cabildo calceatense, aunque no haya quedado reflejada en la documentación, ya que entra dentro de lo posible que a él se debieran las sillas de muestra mencionadas anteriormente y que ya estaban hechas cuando se inicia la obra, ya que se ponen como modelo a seguir para todos los maestros que participaron en ella. Para llevar a cabo su trabajo de supervisión se obligó a "...venir tres bezes al año a ver la obra, e si se errase la

¹⁶ Andrés de Nájera fue escultor en madera y piedra, activo en la corona de Castilla entre 1504 y 1533. Conocedor de las formas italianas, seguramente gracias a sus contactos con algunos de los artistas que las introdujeron en Castilla, como Felipe Vigarny, Alonso Berruguete o Diego de Siloe, gozó de un importante prestigio que le llevó a contratar retablos, como el del convento de Santa Dorotea de Burgos, sillerías como las de la catedral de Burgos, Santo Domingo de la Calzada y San Benito de Valladolid, y sepulcros, como los que hizo para la colegiata de Covarrubias. GILMAN PROSKE, B., *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, p. 268.

obra el sea obligado a lo tornar a hazer...”¹⁷. Por este trabajo se le pagarían 15.000 maravedís al año, es decir cinco mil maravedís cada cuatro meses, comenzando cuatro meses después de que empezara su trabajo Maestre Lucas. La labor de Maestre Andrés no parece suponer en un principio una aplicación directa de su talento artístico ya que no se le encargó en este momento obra de talla. Es probable que el cabildo buscara simplemente a un maestro con prestigio y experiencia en este tipo de obras para dirigir y supervisar todo el proceso, condiciones que Andrés de Nájera cumplía de sobra en este momento¹⁸.

Este acuerdo permitió a Andrés de Nájera compaginar su trabajo en Santo Domingo con otros. De este modo sabemos que en 1521, el mismo año en el que se comprometía con el cabildo calceatense, estaba asentado en Covarrubias, en cuya colegiata realizó los sepulcros de Alonso García de Covarrubias y su esposa para la capilla del Carmen y el de Velasco de Béjar y otro sin identificar para la capilla de los Santos Reyes¹⁹. Estas obras le llevarían bastante tiempo y le obligarían a asentarse en Covarrubias, de donde se dice vecino en algunos documentos calceatenses. Antes de terminar su labor en Santo Domingo ya habría contratado la sillería coral del monasterio de San Benito de Valladolid²⁰, donde se detecta

¹⁷ ACSO, *Libro III de Acuerdos Capitulares (1517-1525)*, ff. 104v.-105r, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 18, p. 29. MARTI MONSÓ, J., *ob. cit.*, p. 584. PRIOR UNTORIA, A., *ob. cit.*, p. 101. En estas dos últimas obras el texto se aparta ligeramente del original.

¹⁸ El prestigio y la buena consideración que Andrés de Nájera tenía en el ambiente artístico de su momento pueden deducirse perfectamente de la cantidad de noticias que se conservan sobre su labor de tasador de varias obras de arte realizadas por algunos de los artistas más importantes de su momento. De este modo se documenta su participación en la tasación de la obra de Simón de Colonia en San Pablo de Valladolid en 1504, ARRIBAS, F., “Simón de Colonia en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, II (1933-34), pp. 153-166; la de Pedro de Guadalupe en el retablo mayor de la catedral de Palencia en 1506, SAN MARTÍN PAYO, A., “El retablo mayor de la catedral de Palencia. Nuevos datos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 10 (1953), p. 285; la obra de Felipe Vigarny en el tercer panel del trasaltar de la catedral de Burgos en 1513, MATEO GÓMEZ, I., *La sillería del coro de la catedral de Burgos*, Burgos, 1997, p. 25; el retablo mayor de la capilla del Condestable de la misma catedral en 1526, VILLACAMPA, C. G., “La Capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Documentos para su historia”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1928), pp. 25-44; y, en este mismo año, el pasamanos de la escalera de la misma catedral (*Archivo Capitular de Burgos, Libro Registro 42.2*, f. 69r); la sillería de la capilla del Condestable en 1528, GILMAN PROSKE, B., *ob. cit.*, p. 280; la policromía de León Picardo en el retablo mayor de la catedral de Oviedo en 1531, BARROSO, J., “En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo”, *Imafronte*, 3-4-5 (1987-88-89), p. 6; y el retablo mayor de San Benito de Valladolid, CRUZADA VILLAAMIL, G., “Un autógrafo de Berruguete”, *El Arte en España*, 3 (1864), pp. 97-98. Por otra parte en esta época tendría ya una importante experiencia en la talla en madera y en el trabajo en grandes conjuntos, como una sillería coral, tras su participación en la realización de la sillería coral de la catedral de Burgos, junto a Vigarny, obra en la que tallaría los relieves laterales del nivel alto y algunos de la crestería y de la sillería baja, según MATEO GÓMEZ, I., *ob. cit.*, p. 25.

¹⁹ GILMAN PROSKE, B., *ob. cit.*, p. 284.

²⁰ Carecemos de documentación que identifique a Andrés de San Juan como maestro de la sillería vallisoletana, aunque dadas las similitudes estilísticas entre ambos conjuntos corales, parece ser ésta la atribución más lógica. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., “Sillerías”, en *Historia del Monasterio de*

además la presencia de imagineros que trabajaban habitualmente con él y que también participaron de manera importante en la sillería calceatense, como Guillén de Holanda. En cualquier caso está claro que no era su principal cometido una obra que visitaba únicamente tres veces al año, y que fuera de Santo Domingo participaba en otra u otras de al menos la misma importancia.

Iniciada de esta manera la obra de la sillería, con Maestre Lucas preparando los diferentes elementos estructurales y Maestre Andrés supervisando el proceso desde la distancia, seis meses más tarde, en septiembre de 1521, comienza la labor de tallado del conjunto, una tarea de enorme importancia dada la abundancia de motivos que tiene la obra. Parece claro que en estos meses el taller de Hemón Lucas había realizado su trabajo de manera eficaz y tenía una cantidad importante de elementos preparados para la talla. De este modo se firmaron nuevos contratos con los tallistas Francisco de San Gil, Ortega de Córdoba, Juan de Castro y Natuer, al que se identifica como borgoñón, aunque vecino de la Calzada²¹. Francisco de San Gil y Juan de Castro son identificados en este documento como vecinos de Burgos. La contratación de esta nueva fase incide aún más en la especialización de los trabajadores contratados, ya que a cada uno de estos tallistas se le asigna un trabajo concreto:

A Francisco de San Gil “...que haga a destajo todos los pilares de las sillas altas e vaxas de talla, conforme a la talla de los pilares de las sillas altas e vaxa de la muestra;...por prescio de cada pilar alto e vaxo siete ducados de oro” (figs. 3 y 4).

A Ortega de Córdoba “que hiziesse todas las bóvedas de las sillas vaxas e ansí mesmo las corbas della. A de aver por hazer una bóveda e una corba tres ducados de oro. Otrosí más a de aver por los entreclaos que hiziere como está en la dicha muestra... a dos ducados de oro. E más a de aver por hazer los maniqués de los entreclaos que los otros ofiçiales hizieren a nueve reales de cada entreclao”.

A Natuer “...que haga ciertos entreclaos sin los maniqués. A de aver por cada uno treze reales. A de hazer una docena. Anssí mesmo a de hazer una docena de bóvedas altas a presçio de ducado e medio cada una. E anssí mesmo a de hazer una docena de bancos a seys reales cada banco”.

A Juan de Castro “...le dieron a hazer dos entreclaos a treze reales cada uno sin los maniqués e dos bóvedas altas a ducado e medio por cada una e doze bancos...”.

San Benito el Real de Valladolid, Valladolid, 1981, pp. 295-298; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El espacio amueblado: la iglesia de San Benito”, *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario. 1390-1990*, Valladolid, 1990, pp. 173-193, especialmente 180-183; más recientemente, ARIAS MARTÍNEZ, M., “Sillería de San Benito el Real”, en BOLAÑOS ATIENZA, M. (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio*, [Madrid], 2009, pp. 100-104, con la bibliografía anterior.

²¹ ACSD, *Libro III...*, ff. 89v.-90, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 19, p. 30; MARTÍ Y MONSÓ, J., *ob. cit.*, pp. 96-97 y PRIOR UNTORIA, J., *ob. cit.*, p. 98.



Fig. 3. Respaldos de la sillería baja.



Fig. 4. Respaldos de la sillería alta.

Como se ve, son Francisco de San Gil y Ortega de Córdoba quienes debían llevar el peso de la labor de tallado de los elementos estructurales, siendo Juan de Castro y Natuer meros ayudantes del segundo en una tarea que desde luego desbordaba la capacidad de un único entallador²². Con estos contratos se solucionaba la tarea de talla de la mayor parte de elementos estructurales del conjunto, en concreto de todos los elementos de separación entre sillas (pilares), de los doseles (bóvedas de las sillas bajas), los pomos (corbas) y remates laterales con sus apoyamanos (entreclavos con maniqués), además de los asientos móviles (bancos), aunque en ellos no se citan las misericordias.

Curiosamente, sin que se conozcan los motivos, Ortega de Córdoba no debió de aparecer por la obra, y así, en diciembre del mismo año, el cabildo calceatense se vio obligado a contratar a otro entallador, Juan de Olarte, que venía

²² Según figura en la transcripción del documento por J. G. Moya firmaron todos los contratados excepto Natuer, firmando en su nombre el mismo canónigo que también rubrica el documento por parte del cabildo. De este modo queda clara la vinculación previa de este oficial con la fábrica, que se verá ratificada por su continuidad en la misma mucho tiempo después de acabada la obra de la sillería.

esta vez de Vitoria, para hacer la obra encargada previamente a Ortega de Córdoba, con las mismas condiciones²³.

Al mismo tiempo que esta labor de talla “ornamental”, se contrató la más importante de los respaldos, altos y bajos, donde aparecen los motivos figurados religiosos que forman el programa iconográfico del conjunto. Esta tarea se encargaría a Guillén de Holanda, a quien la documentación identifica como “ymaginerero”, es decir, su talento artístico estaba evidentemente muy por encima del de los entalladores que se encargarían de la talla ornamental. De todos modos Guillén de Holanda no fue contratado de inmediato, sino que lo que se hizo en este momento fue encomendarle “...que haga un respaldo de las sillas vaxas e otro de las altas para que, vista su obra, si les agradare a los dichos señores le darán el cargo de la ymaginería de las dichas sillas...”²⁴. Este dato parece dejar claro que las sillas de muestra que ya tenía el cabildo no tenían aún resuelto el diseño de la talla. El documento establece, además, que en caso de que el modelo de Guillén de Holanda no gustase a los canónigos, el imaginerero quedaría a las órdenes de Andrés de Nájera, que sería quien determinase la plasmación plástica del programa iconográfico elaborado por el cabildo²⁵. En este caso el sistema de contratación establecido por los capitulares daba más libertad a Guillén de Holanda de lo que era habitual en este tipo de obras, equiparándolo casi a Maestre Andrés en lo relativo a la tarea de imaginería.

Las muestras de Maestre Guillén debieron de cubrir las expectativas del cabildo con creces, ya que finalmente, le encargaron no sólo los respaldos de las sillas altas: “...haga los respaldos grandes de las sillas altas de ymaginería e maçonería, anssí como está en el respaldo que está fecho en la muestra de las sillas...le den por él dos mill e quinientos maravedís” (fig. 4), sino también que “...haga la pieça del coronamiento de las sillas altas...que los dichos señores ayan de dar por él dos ducados e medio... e haga todos los prophetas de vulto que vienen en el coronamiento de las dichas sillas altas. A de aver por cada uno dellos...quatroçientos maravedís... e haga todos los respaldares de las sillas vaxas...aya de aver por él tres ducados de oro” (fig. 5)²⁶, es decir las piezas de remate de las sillas altas, con relieves de profetas y las tallas de los respaldos de las sillas bajas.

²³ ACSD, *Libro III...*, f. 91 y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 21, p. 32.

²⁴ ACSD, *Libro III...*, f. 91 y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 19, p. 30. Parece que todos los contratos se hicieron el mismo día, al menos la minuta que se transcribe en el correspondiente libro de actas da la misma fecha para todos.

²⁵ El programa iconográfico de la sillería calceatense utiliza figuras del Nuevo Testamento y santas en los respaldares de las sillerías altas, y bustos de santas en las bajas, un diseño muy diferente del que Andrés de Nájera había utilizado en la sillería burgalesa y que aplicó igualmente en la silla episcopal de La Calzada, MATEO GÓMEZ, I., *ob. cit.*, pp. 35-153.

²⁶ ACSD, *Libro III...*, f. 90v. y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 20, p. 31; MARTÍ Y MONSÓ, J., *ob. cit.*, p. 97; PRIOR UNTORIA, A., *ob. cit.*, p. 98.



Fig. 5. *San Bartolomé*.
Respaldo alto.

La tarea encomendada a Guillén de Holanda es sin lugar a dudas la más importante desde el punto de vista artístico, ya que se encargó de tallar los relieves de veintiséis sillas bajas y treinta y tres sillas altas, además de todos los coronamientos de éstas. Evidentemente es una labor que no pudo realizar en solitario, sino con la ayuda de un pequeño taller que, sin embargo, no dejó huella documental, pero sí artística, a la vista de la diferente calidad de los respaldos.

Finalmente, a finales de año, se contrataron con Juan de Castro, a quien ya se había encargado previamente otro destajo, y con Sancho de Rasines “...por cada un alquetor, como pertenece a cada silla quatro reales” y a “...Cobrerros o otros oficiales que labraren de las piezas del alisor del coronamiento quatro reales e medio de cada uno”²⁷.

²⁷ ACSD, *Libro III...*, f. 91 y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 21, p. 32; MARTÍ MONSÓ, J., *ob. cit.*, p. 97; PRIOR UNTORIA, A., *ob. cit.*, p. 99. Ambos recogen el documento de forma incompleta y mal fechado.

De todos los elementos que forman la sillería calceatense sólo uno no se adjudicó directamente, si bien se encargó a Maestro Lucas su asentamiento. Se trata de la misericordia que se encuentra bajo el asiento móvil de cada silla, tanto en el nivel alto como en el bajo. Debe tenerse en cuenta que las misericordias calceatenses no tienen ya mucho que ver con las de los conjuntos corales tardogóticos, mucho más grandes, con un mayor protagonismo dentro de la tarea de talla de los estalos y muy diversas en temática representada. En Santo Domingo, como sucede igualmente en otros conjuntos corales renacentistas, las misericordias se atrofian como soporte iconográfico, reproduciendo en todos sus ejemplares un mismo motivo ornamental que, al extenderse por el resto de la parte baja del asiento, hace que este elemento pase casi desapercibido. Por esta razón es probable que las misericordias se encontrasen incluidas en las “molduras” que debía preparar Maestre Hemón y tallar Juan de Castro o Natuer junto con los bancos. No sabemos, por otra parte, qué pieza pudiera ser el “alqueter” que se encargó a Juan de Castro y Sancho de Rasines, y del que se dice expresamente que “pertenece a cada silla”, por lo que pudiera referirse a la misericordia que, de este modo, entraría a formar parte de la labor de talla menor.

La documentación mencionada está plagada de fórmulas destinadas a garantizar al patrón la obtención de una obra a su gusto, tales como referencias constantes al seguimiento puntual de las sillas de muestra, al mantenimiento de un nivel de calidad alto -“antes mejor que peor”-, aunque sin pagar demasías por ello, al buen aprovechamiento del material, que pagaba el cabildo -“e si la hiziere peor, que no sean obligados a le pagar nada e él sea obligado a pagar la madera que assí estragare”²⁸, incluso se buscaban garantías para evitar que los maestros principales pudieran ausentarse y dejar inacabada la obra²⁹. La inclusión de estas cláusulas no era en absoluto inusual en este tipo de obras, pero quizá la repetición de las mismas obedezca a una cierta inseguridad del cabildo en el resultado final de una obra cuyo proceso de elaboración se salía de lo habitual.

Una vez contratados todos los artistas y artesanos implicados en la elaboración de la sillería parece que el trabajo avanzó sin problemas y a buen ritmo en los años siguientes. No se conservan pagos por las obras realizadas más que de

²⁸ Así se contempla en el acuerdo con Francisco de San Gil. ACSD, *Libro III...*, f. 89v. y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 19, p. 30. Hemón Lucas debía pagar también la madera que echase a perder, aunque en su caso no se contempla la posibilidad de no pagarle nada en tal caso. *Libro III...*, f. 103v y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 17, p. 28. Esta misma condición se recoge en el acuerdo con Guillén de Holanda, que se obliga a hacer de nuevo lo que hubiera hecho mal, corriendo de su cuenta la madera. *Libro III...*, f. 90v y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 20, p. 31. También Andrés de San Juan “si se errase la obra él sea obligado a lo tornar a hazer”, obligación difícil de cumplir en su caso. También se contempla que pierda su salario si no acude a la obra cuando debe, *Libro III...*, ff. 104v-105 y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 18, p. 29.

²⁹ Guillén de Holanda “...se obliga de no alçar mano de la dicha obra fasta acabada”. ACSD, *Libro III...*, f. 90v y MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 20, p. 31.

1523, cuando sí se registran pagos a Maestre Lucas, Guillén de Holanda, Francisco de San Gil, el entallador borgoñón, Sancho de Rasines, Juan de Castro, Juan de Olarte y Andrés de San Juan, además del coste de diversas piezas de madera y otros materiales como clavos y bisagras³⁰, y en 1526, cuando se hacen efectivos diversos pagos a Maestre Andrés, Guillén de Holanda y Natuer Borgoñón³¹. En 1523 se pagaron más de 200.000 maravedís sólo en salarios, lo que supone, aproximadamente, que para entonces se habrían ya terminado unas ocho sillas altas y bajas y que Guillén de Holanda habría esculpido unos veintiséis respaldos, avanzando seguramente el resto de la obra al mismo ritmo, lo que indicaría que el conjunto podría haberse realizado en cuatro o cinco años. En 1526, sin embargo, los pagos son de mucha menor cuantía y claramente alusivos al finiquito de una obra prácticamente acabada. Además, a Guillén de Holanda se le pagaron 13.500 maravedís "...para cumplimiento de pago de lo que hizo para el coro", pero también 16.875 maravedís por el bulto funerario del canónigo Valencia, lo que evidencia claramente que había tenido tiempo suficiente para realizar otras obras en esta fase final³².

Confirma la finalización de la obra el hecho de que en 1526 se paguen 37.567 maravedís y medio por la talla de la silla episcopal a Andrés de San Juan, que participaría así directamente en la imaginería³³, además de algunas otras obras menores que evidencian el final de una obra que se hizo de manera bastante apresurada, como sucede con algunas de las reparaciones que hubo que hacer a última hora en algunas sillas³⁴.

Durante estos cinco años, entre 1521 cuando se empieza a trabajar, y 1526, cuando probablemente se termine el conjunto, el proceso de trabajo en la sillería calceatense implicaría a todos los maestros y oficiales contratados, que trabajarían de una forma encadenada, con Maestro Lucas preparando las piezas ligneas y dándoles forma, los tallistas tallando los elementos ornamentales en las mismas, Guillén de Holanda y su taller esculpiendo las imágenes de los respaldos

³⁰ ACSD, *Libro de la obra de 1523*, leg. F-1. Fols.4 v. y sig., en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 22, pp. 32-34.

³¹ ACSD, *Libro de la obra de 1526*, leg. F-1, ff. 3-5v, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 27, pp. 36-38.

³² ACSD, *Libro de la obra de 1526*, leg. F-1, ff.5v y 10v, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 27, p. 37; también BARRÓN GARCÍA, A. A., "Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense", en AZOFRA, E. (ed.), *La Catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, [Logroño], 2009, pp. 188.

³³ ACSD, *Libro de la obra de 1526*, f. 3, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. nº 27, p. 36.

³⁴ ACSD, *Libro de la obra de 1526*, f. 3. En el mismo documento en el que se registra el pago a Maestre Andrés por la silla episcopal, aparece otro, al mismo maestro, para que pagase a un oficial que "andubo a çerrar las aberturas de las sillas...", es decir, que en algunas sillas se produjeron grietas o aberturas, derivadas quizá del uso de una madera demasiado verde o de un ensamblado hecho deprisa y sin el cuidado adecuado.

(fig. 6) y Andrés de San Juan supervisando periódicamente la buena marcha de las diferentes labores.

Está claro que el sistema de contratación por destajo estimulaba a los diferentes operarios a trabajar a buen ritmo y evitaba los retrasos y parones que sufrieron otras obras, aunque el rápido ritmo de trabajo traería también sus problemas, como se ha mencionado anteriormente.

En cualquier caso el resultado final no es peor ni mejor que el conseguido con un proceso de elaboración más tradicional, de hecho la simple visión del conjunto no nos da ninguna pista al respecto y son solo los documentos conservados los que nos han permitido conocerlo. Posiblemente ni siquiera resultase el conjunto más barato³⁵. La única ventaja objetiva de utilizar este nuevo sistema estriba en la rapidez de ejecución y el control del resultado final, al ser el cabildo el que establecía quien se encargaba de cada parte, lo que le garantizaba al menos un resultado de su gusto en un plazo de tiempo razonable.



Fig. 6. *Santa Marta.*

³⁵ Un cálculo aproximado del coste del conjunto da como resultado un precio por silla baja algo superior a los 12.000 maravedís, y en torno a 13.500 para cada silla alta. El precio final de la obra se situaría de este modo en un nivel medio en relación con el coste de otros conjuntos de este momento, resultando asequible para una obra con tanta talla, pero en ningún caso especialmente económico.

Este sistema daba también mayor libertad e independencia a un artista que seguía siendo, en gran medida, itinerante y que estaba acostumbrado a moverse de un sitio a otro, generalmente dentro de una zona relativamente limitada. Por otra parte favorecía la existencia de artistas como Maestro Andrés, que aparte de un talento artístico nada desdeñable, si bien quizá no de primera fila, aportaba al comitente un evidente prestigio, que se pone de manifiesto en la profusión de datos documentales sobre su tarea de tasador, más abundantes que los relativos a su propia obra.

A pesar de que el sistema de contratación utilizado por el cabildo calceatense parezca en principio complicar el desarrollo de una obra tan ambiciosa, el resultado final deja claro que funcionó perfectamente, probablemente debido a la buena labor de coordinación llevada a cabo por Maestre Andrés, a la que no sería ajeno seguramente su buen entendimiento con algunos de los oficiales contratados, como es el caso de Guillén de Holanda, con quien colaboró en otras obras.

Tras la finalización de la sillería Maestre Andrés de Nájera siguió trabajando para el cabildo calceatense en la supervisión de otras obras complementarias para el propio coro. De este modo, en 1530 recibió pagos importantes por la traza general y la supervisión de la realización de los trascoros y su asentamiento³⁶, en un espacio diferente del actual, en alto, probablemente en el espacio correspondiente al primer tramo de la nave central, previo al crucero³⁷. En la actualidad se encuentra en el segundo tramo de la nave central, a nivel de suelo, desde su traslado a fines del siglo XVI³⁸.

No tenemos suficientes datos para saber si este sistema de trabajo tuvo alguna repercusión y fue más común de lo que pensamos. Es posible que la sillería coral de la catedral de Calahorra, realizada unos años después de la de Santo Domingo, viviese un proceso de elaboración similar, aunque no se conservan los contratos de sus diferentes maestros. Sí se conservan sin embargo datos sobre pagos realizados a varios de ellos por obras concretas dentro del conjunto, lo que parece indicar que se mantendría un sistema que parecía haber demostrado su eficiencia³⁹. En este sentido no debe olvidarse que en este momento las

³⁶ ACSO, *Libro VI de Acuerdos Capitulares (1526-1560)*, f. 197v, en MOYA VALGAÑÓN, J. G., *ob. cit.*, doc. 33, p. 41.

³⁷ Un documento de 1586 localiza una fosa de enterramiento "...debajo del coro, arrimada al pilar que está delante la Trinidad". ACSO, *Libro VII de Acuerdos Capitulares (1574-1592)*, f. 67.

³⁸ La decisión de trasladar el coro se tomó en 1594, pero no se verificó hasta 1600 por problemas de carácter económico. ACSO, *Libro VIII de Acuerdos Capitulares (1595-1606)*, ff. 183v y ss. Para la traza del nuevo trascoro, realizada por Fray Martín de la Haya, ver BARRÓN, A., "Martín de la Haya, tracista y arquitecto", *BSAA arte*, LXXIIIV (2008), pp. 121-124.

³⁹ CALATAYUD FERNÁNDEZ, E., *El coro de la catedral de Calahorra*, Logroño, 1984, pp. 16-19.

catedrales de Santo Domingo de la Calzada y de Calahorra compartían sede y cabildo hasta su separación en 1533, por lo que parece lógico que tendiesen a repetir un sistema que había dado buenos resultados, del mismo modo que acudieron de nuevo a artistas que ya habían trabajado en el coro calceatense, en concreto Guillén de Holanda, para la labor de talla y Natuera Borgoñón para la de carpintería y ensamblado.