

LA CATEDRAL DE SEVILLA: ¿MUSEO O CATEDRAL?

Isabel LUQUE

Los Museos Catedralicios son un capítulo aparte dentro de la Museología, ya que en su mayoría se ubican en edificios que aún conservan la finalidad para la que fueron creados. A su vez poseen criterios expositivos propios, más cercanos muchas veces a los llamados “Tesoros” que al significado actual de la palabra “museo”¹.

Este es el caso de la Catedral de Sevilla, cuyo museo se ha situado tradicionalmente en el Cuadrante Renacentista (Sacristía de los Cálices, Sacristía Mayor, Patio de los Oleos o Casa de Cuentas, Patio del Mariscal, Cabildo, Antecabildo, Contaduría Mayor y salas aledañas)² (Plano nº 1). La evolución funcional de dichos espacios, incidiendo en su adaptación a sucesivos criterios expositivos constituye el cuerpo central de este estudio.

Se toma como punto de partida el contexto en el que se crearon dichas salas y la utilidad primera que se les dio, para finalizar en la exposición temporal “Magna Hispalensis”, ya que no sólo es un capítulo aparte museográficamente, sino que dio pie a considerar a la Catedral como museo integral, posibilidad que actualmente se empieza a desarrollar en sus distintas fases.

I. FUNCIONALIDAD: SU EVOLUCIÓN

En este apartado se va a comparar el uso de un mismo espacio en diferentes épocas. Se trata de las salas ya citadas, destinadas en su origen a una ocupación que posteriormente derivó en lo que más tarde sería Colección o Museo Catedralicio. Debido a la escasez de datos sobre una estricta evolución museográfica de tales ámbitos, nos limitaremos a referirnos a la función que reci-

bieron en su origen y a la que empezó a dárseles en los siglos XIX y XX.

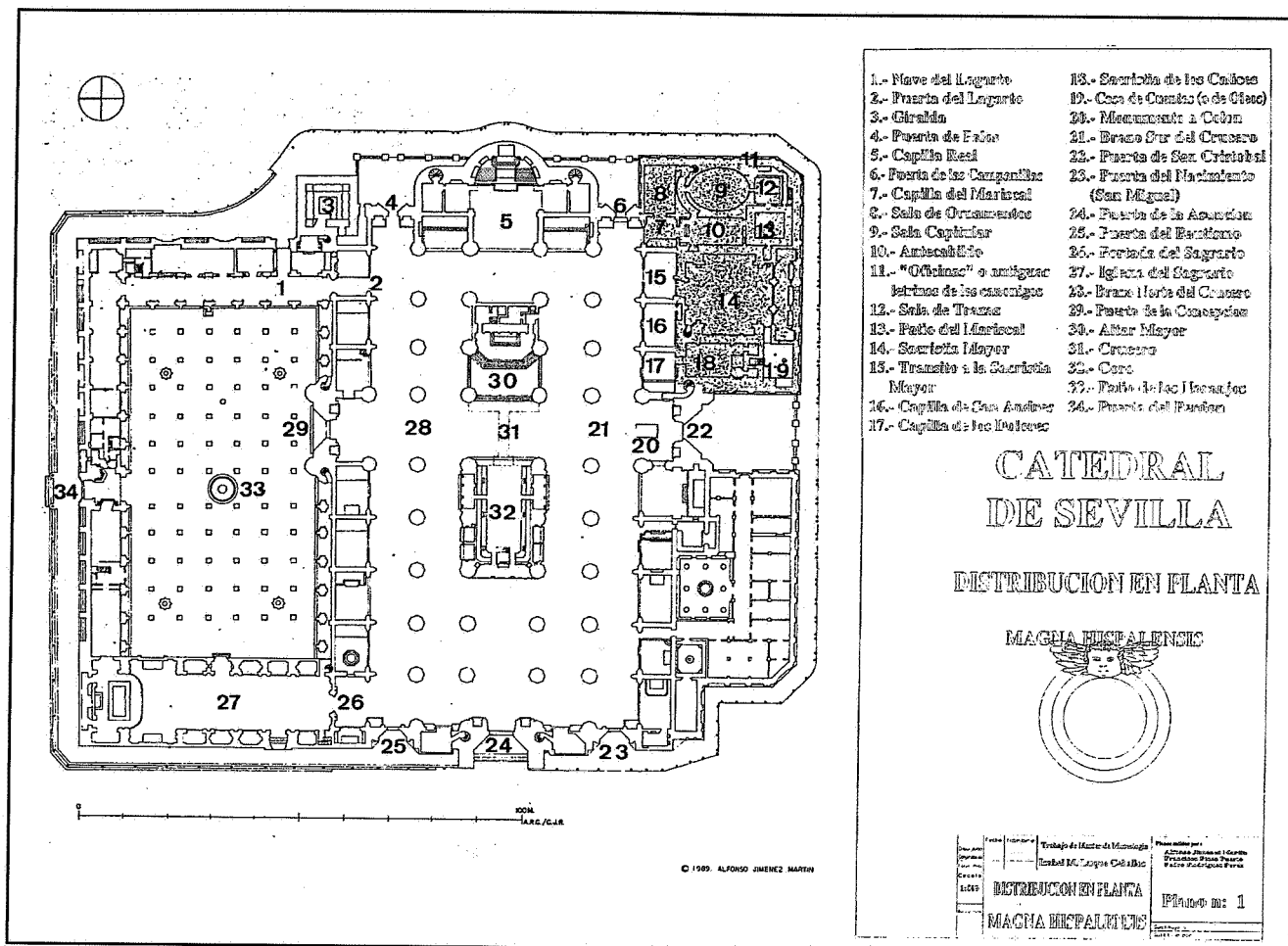
I.1 USO Y FUNCIÓN INICIAL DEL CUADRANTE RENACENTISTA

Las primeras noticias sobre la ocupación destinada a estas salas se deducen del contexto en que fueron proyectadas. Es decir, la privilegiada situación económica y cultural³ que gozó Sevilla durante el siglo XVI, repercutió también en las aspiraciones artísticas y en las arcas eclesiásticas del Cabildo Catedralicio. La construcción del ala Sureste es pleno ejemplo de ello.

A pesar de la existencia de una sacristía tras el altar mayor, se realiza la Sacristía de los Cálices (Planos nº 2 y 3) y poco más tarde la Sacristía Mayor (Planos Nº 3 y 4), con el fin de custodiar ornamentos, vasos sagrados e indumentaria sacerdotal (Morales, Alfredo. 1991: 184), proyectos que sólo se entienden como exaltación de la fuerza de la Iglesia en esos momentos.

La proyección de tres sacristías en el mismo edificio también nos hace suponer que no todas se destinarían al mismo uso o que poseerían funciones adicionales. Por ejemplo, en al Capilla de los Dolores que da acceso a la Sacristía de los Cálices, se habían construido unos aposentos para los sacristanes, éstos fueron derribados en 1546, quizás porque la sacristía tuvo otro destino.

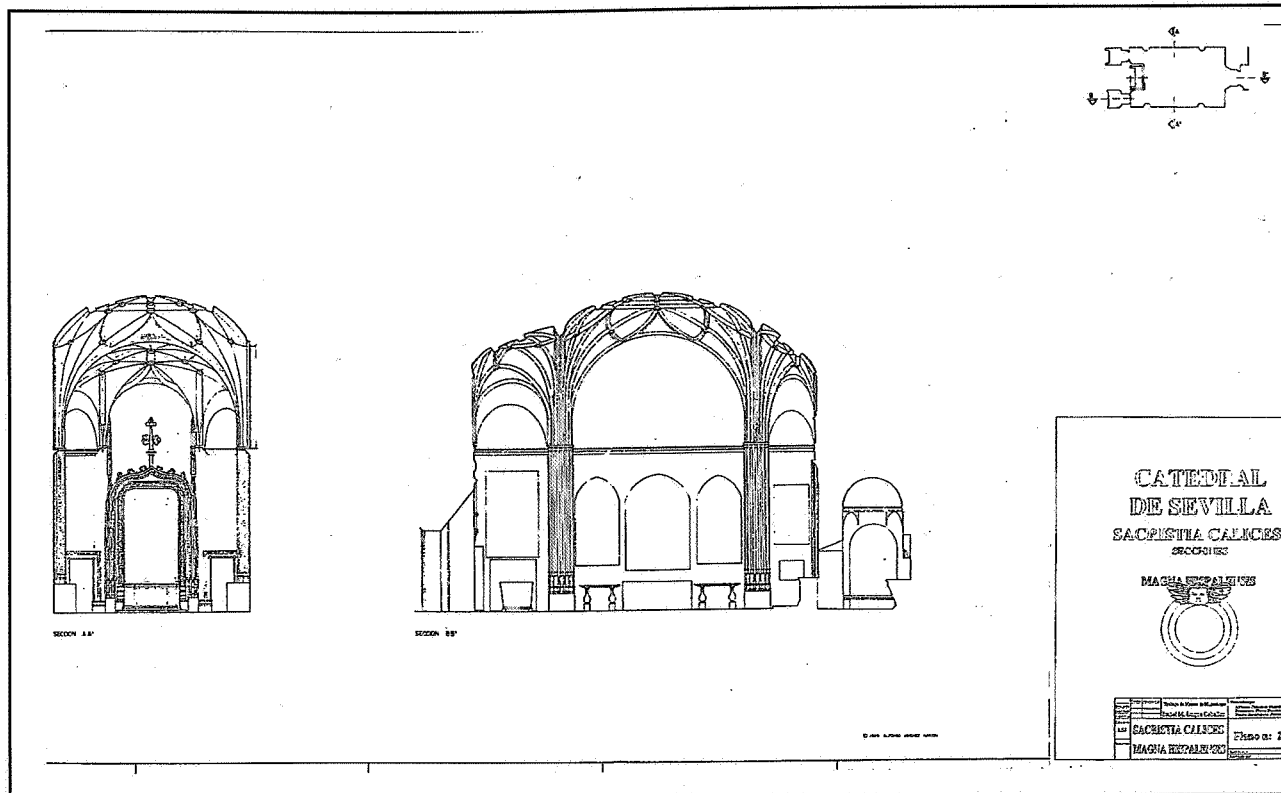
Junto a la Sacristía Mayor se encuentra la Casa de las Cuentas, caja fuerte catedralicia, lo que se deduce por las innumerables rejas que este patio posee, los barrotes de las aspilleras, su difícil acceso y fácil defensa, ya que desde la segunda planta, una pequeña ventana se orienta directamente hacia la única puerta, seguramente para vigilarla.



De las demás dependencias, sabemos por un plano de 1654 (Biblioteca Capitular) que el Antecabildo se destinaba a sala de Tránsito, "Sala de Antecabildo, donde se sientan los señores (del Cabildo) el verano a tomar el fresco", al igual que el patio del Mariscal. El pasillo que conecta éste con la Sacristía Mayor servía de "Alcaracera donde se pone el agua a el fresco" y la escalera "para subir a las açoteas el invierno a el sol". A las le-

trinas se las llama "oficinas" y la Contaduría Mayor aparece como tal, al igual que la Sala Capitular.

Destaca la estancia de doble planta que se abre en torno al patio del Mariscal. En la planta superior hemos situado la Sala de Trazas (Morales, Alfredo. 1991: 175). Recientes estudios de restauración (Jiménez, Alfonso y Pinto, Francisco. 1991) han descubierto en el segundo piso "una solería de mortero



de cal, bien alisado, con algunos desconchones y abundantes manchas de aceite”, tras su limpieza se advirtieron “trazas incisas en el pavimento”. Las líneas que se observan son claramente monteas, esquemas de formas arquitectónicas, que aparecen también en otras zonas de la Catedral. Por decirlo de alguna manera se trata del taller del maestro mayor o sus ayudantes, durante la construcción de las obras en este sector.

1.2 HACIA UN MUSEO CATEDRALICIO

Esta etapa tiene en común con la anterior el poder económico e intelectual que

sigue ostentando el Cabildo, mecenas de la cultura y la educación. Éste alberga en su seno ideas ilustradas que tendrán reflejo en un cierto interés por mostrar al público los tesoros artísticos que guarda el edificio.

Como principal fuente documental contamos con *La descripción artística de la Catedral de Sevilla*, de Ceán Bermúdez, Sevilla, 1804 (reed. 1981); encontramos varios textos alusivos a las salas catedralicias que aquí se tratan y a sus diferentes usos. Por ejemplo, de la Sacristía de los Cálices se nombra al autor de su actual pavimento don Juan Pérez Tafalla, quien parece que cambió su función:

“Dándola el destino que ahora tiene de prepararse, revestirse y celebrar misas privadas los capitulares en el altar que está en el frente y los dos oratorios de los lados, adornándolos con muy buenas pinturas” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 117).

Esto nos permite especular sobre su utilización como oratorio reservado para notables y por tanto también enterramiento.

En la Sacristía Mayor sabemos de la existencia, en los frentes de los brazos laterales de la cruz, de dos grandes cajones de borne para guardar las capas pluviales. El retablo-relicario que en dicha obra se cita, se conserva actualmente en el Altar Mayor.

“...se abre este retablo por el medio, dividiéndose en dos partes, que son las puertas que custodian el relicario de esta santa iglesia (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 122).⁴

Hay que tener en cuenta que las reliquias forman auténticas colecciones veneradas y expuestas en iglesias y conventos, ya que son una parte de la vida religiosa de nuestra Historia.

Cabe también destacar del mismo texto la siguiente cita:

“En un patio pequeño y cercado que tiene comunicación con esta pieza (la Sacristía Mayor), se custodian otras ricas alhajas de oro, plata y piedras preciosas” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 123).

Probablemente se refiera a la Casa de Cuentas en su función de “almacén de tesoros o caja fuerte”, como se deducía de la propia configuración de la sala (ventanas como aspilleras, fuertes barrotes, difícil acceso...).

De las zonas anexas a la Sala Capitular, Ceán Bermúdez habla de:

“varias oficinas (siendo una de ellas donde se custodian los libros del coro)” (1981: 147).

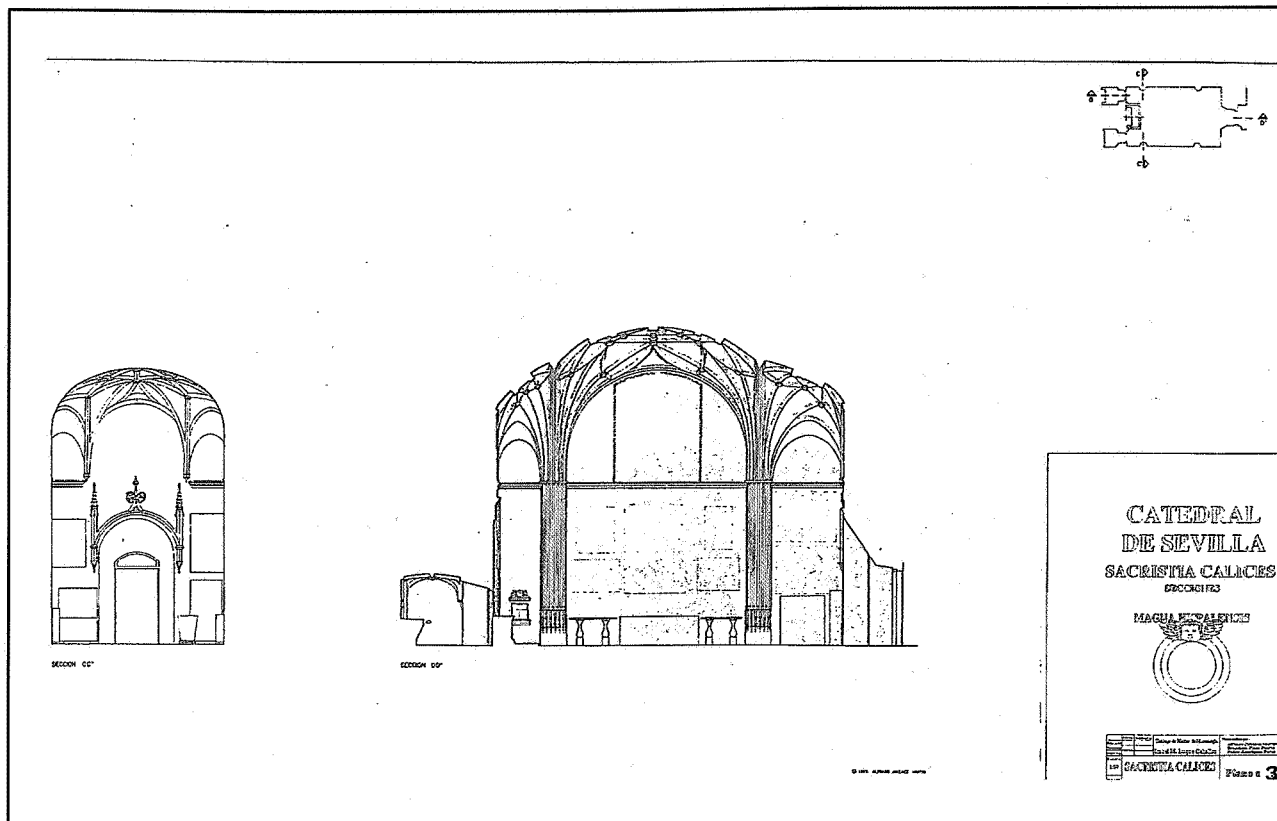
Se trata de la Sala de Trazas y su planta baja, ya que del Antecabildo y la Contaduría se dan noticias en otro apartado. Respecto a esta última, no hay duda de su utilización como tal. El piso bajo estaba amueblado con sillones para los capitulares y varios cuadros decoraban la habitación.

“En el frente hay un respaldo de terciopelo carmesí, unos sillones para los capitulares, que presiden esta oficina, y un excelente cuadro de Murillo,... Otros de gran mérito adornan las paredes,... Debaxo de estos lienzos se han colocado pocos años hace unos estantes de caoba bien trabajados, que forman un cuerpo arreglado de arquitectura, con basamento, pilastras y cornisas de orden jónico, en los que se guardan los papeles de cuentas y razón de las rentas de esta santa iglesia” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981: 156).

Los sillones han desaparecido, pero sí había lienzos hasta hace poco, aunque no los mismos y los armarios se han reutilizado como vitrinas en la misma sala.

A pesar de la inexistencia de criterios museográficos se empieza a notar un interés sucinto por la colección y su conservación, muestra del espíritu ilustrado que alberga durante el siglo XIX la Catedral de Sevilla.

“Es muy conveniente que se conserven tales antiguallas en las iglesias catedrales con la misma estimación que las conserva las de Ale-



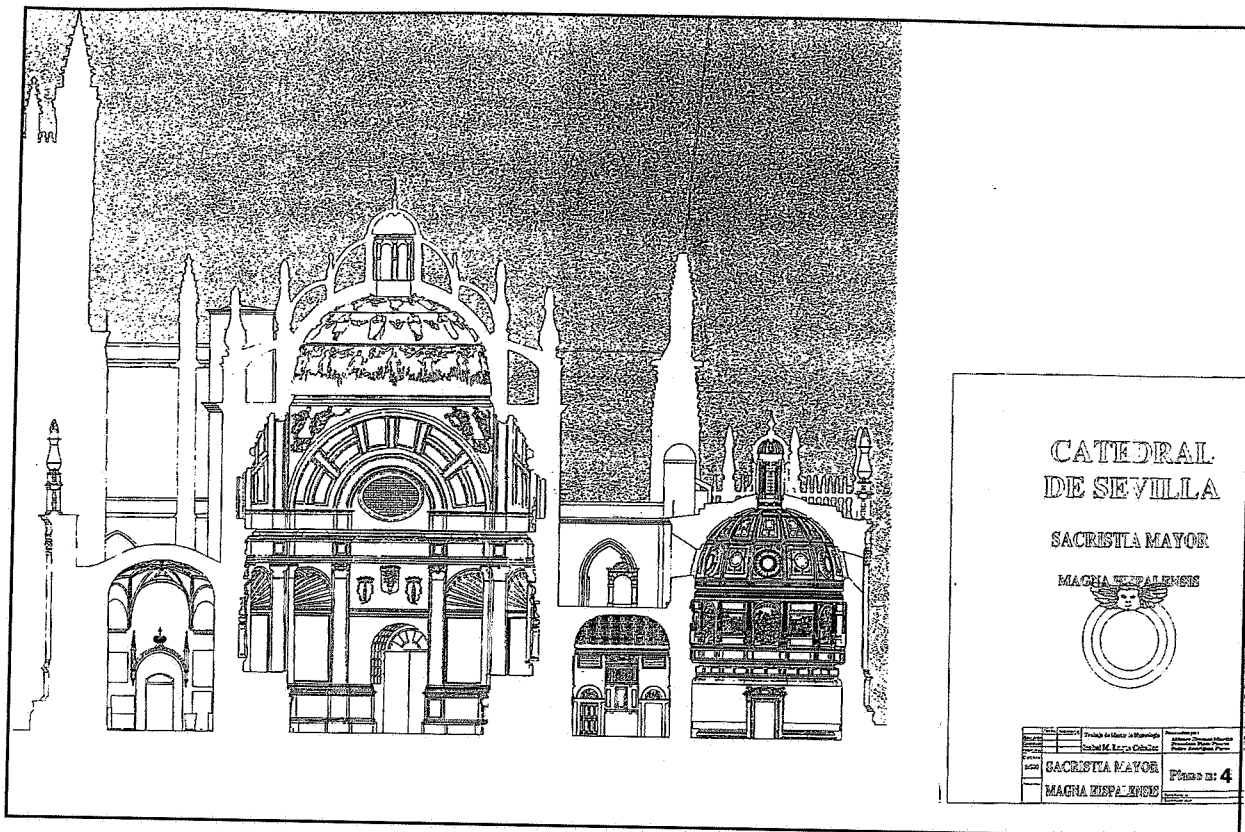
mania, Italia y de otras partes, para que los inteligentes observen la marcha que ha llevado este arte desde los tiempos bárbaros hasta el siglo XVI” (Ceán Bermúdez, J. A. 1981).

De esta preocupación se deriva la puesta a salvo del tesoro catedralicio, frente a la rapiña de la invasión francesa. Este fue trasladado a Cádiz, donde permaneció desde 1810 a 1813. Tras su recuperación, el Cabildo encarga en 1818 (Actas del Cabildo. Fol. 132 vuelta) el arreglo de la cajonería de la Sacristía Mayor al maestro Albiu, quien lo

realiza entre 1819 y 1820, según fecha de la placa que el propio mueble posee.

Son armarios neoclásicos, en los que se adaptaron relieves de los renacentistas, mezcla muy común en el mobiliario decimonónico⁵.

Al finalizar el siglo XIX, se constata la exposición de las reliquias en uno de estos armarios y el Tesoro en el otro (Gestoso y Pérez, José. 1892: 13). A principios del siglo XX y a instancias del arqueólogo don José Gestoso se procede a una ordenación de los fondos pictóricos, según Guerrero Lovillo (1981: 73) se inventarían y distribu-



yen, concentrando las piezas más relevantes en la Sacristía de los Cálices y en la Sacristía Mayor “para facilitar su examen a estudiosos, aficionados y público en general”.

Es el inicio de una ordenación utilizando los criterios museográficos de la época, es decir, las paredes de las salas de exposición y por tanto de las estancias catedralicias ya citadas se cubren de cuadros y obras de arte a manera de tapices. Todo un sentido de la estética y del coleccionismo que aún pervive en la actualidad, son museos del “MUSEO”.

1.3 SU EVOLUCIÓN HASTA LA “MAGNA HISPALENSIS”

La evolución de los espacios expositivos en el siglo XX viene marcada por la identificación del conjunto catedralicio y en especial las salas descritas, con el concepto de museo. Ya podemos hablar de **Museo Catedralicio** y su explotación como tal determina los modos de exposición dentro del tradicional marco que suelen constituir las instituciones de esta índole.

“La Catedral es un museo por las obras de arte que alberga, pero especialmente puede considerarse así la

exposición de cuadros, esculturas, tesoro y relicario instalada en la sacristía mayor y de Cálices, sala denominada de Ornamentos y Antecabildo, con vitrinas de códices miniados y libros de coro.” (Sanz-Pastor, C. 1990: 510).

La exposición temporal “Magna Hispalensis”, realizada en la Catedral de Sevilla en 1992, constituye un hito en su evolución expositiva y por tanto sirve de separación respecto a futuros proyectos.

En este siglo hay varias reorganizaciones de las colecciones. Las obras pasan de una sala a otra, de una capilla a otra, e incluso algunas de ellas siguen siendo utilizadas en el culto religioso, sin embargo no vamos a relatar el número de piezas o su distribución en cada etapa, creemos que es más importante valorar el hecho expositivo en sí y su adecuación al espacio.

La Contaduría baja o Sala de Ornamentos presenta en las ya citadas vitrinas una rica colección de bordados, sedas y vestuario litúrgico (Fig. 1). Si el material expuesto ha ido cambiando, también lo han hecho las modas de exhibición, llegando incluso a utilizarse maniqués caracterizados para la indumentaria sacra⁶ y más tarde esquemáticos armazones destinados a soportar los tejidos litúrgicos. Las condiciones de exposición de un material tan delicado como el textil, carecían de adecuadas medidas de prevención y conservación.

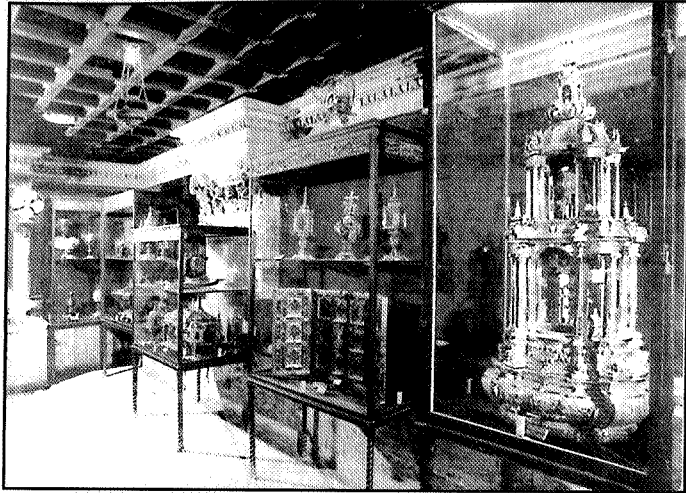
El Antecabildo reunía un amplio conjunto de libros de coro expuestos en una triple hilera de vitrinas, la central exenta y las dos laterales adosadas, sustituyendo a los asientos corridos de los capitulares. Las vitrinas poseían un aspecto decimonónico, eran de madera tallada y cristal, reliquias



Fig. 1

de la museografía actual. Los libros dispuestos en artísticos atriles, solían estar abiertos por la misma página. El montaje carecía de control ambiental o cualquier información adicional explicativa y las vitrinas laterales eran demasiado bajas para una contemplación cómoda. La iluminación era puntual o mediante tubos fluorescentes colocados en el interior de los expositores. La impresión final era de abigarrado exotismo, con aquellos grandes libros de coro expuestos de forma tan abrumadora ante el espectador. La arquitectura pasa a un segundo plano, ya que apenas se aprecian los relieves de la sala.

En la Sacristía Mayor los armarios situados en los brazos laterales servían de tesoro y relicario respectivamente (Fig. 2).



por un cristal (Fig. 3). Tanto el mueble como su contenido son objetos museables.

Por último la Sacristía de los Cálices presenta una muestra de lo que ha sido el modelo expositivo en muchos museos, el aprovechamiento máximo del espacio, obras de arte tapizando las paredes, sin criterio de escuela, época o autor.

El resto de las estancias de este cuadrante renacentista (patio del Cabildo o del Mariscal, Sala de Trazas y planta baja, Casa de Cuentas, etc.) no eran visitadas por el público, excepto la Sala

Fig. 2

Capitular, en la que no se organizó ningún montaje, ya que es digna de contemplarse por sí misma.

En resumen se puede decir que las salas

Éstos poseían iluminación propia, luz incandescente y fluorescente en algunas vitrinas. Los expositores, también de madera tallada y cristal, contenían demasiadas piezas, para una observación adecuada. El público debía entrar en estos reducidos espacios para contemplar reliquias y joyas, los espectadores se agolpan contra los cristales de las vitrinas, e incluso se formaban colas dentro de la propia sacristía en los días de mayor afluencia. Primaba el sentido misterioso y teatral que adquirían las obras con este modo expositivo sobre una visualización objetiva.

La cornisa de los armarios sirve de soporte a una hilera de cuadros, éstos cubren también las paredes de la sacristía. En el presbiterio se conserva parte del retablo descrito en el anterior capítulo, utilizado como relicario y protegido

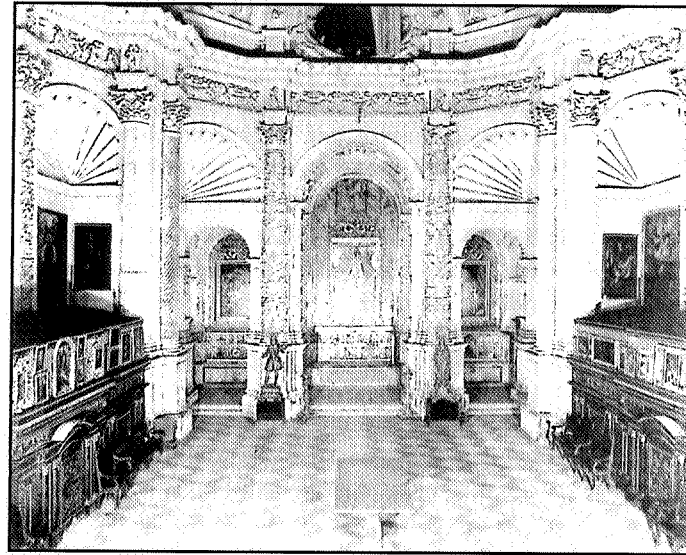


Fig. 3

que formaban el Museo Catedralicio, carecían de preocupaciones sobre información, conservación, iluminación o ambientación, supeditadas a un criterio de “cámara de las maravillas”, muy común entre los museos de este género.

Se trata de una forma de moldear el espacio, saturándolo y creando una ambientación que prima sobre arquitectura e incluso sobre el mismo objeto artístico o de culto, ya que su percepción individualizada se pierde en favor de un clímax común al ámbito religioso. No se busca un diálogo con el público, sino que éste quede sobrecogido

ante la magnificencia de la Iglesia, un espacio destinado a impresionar a creyentes y a no creyentes.

Es un tipo de exposición, digno en sí de ser conservado y respetado. Sin embargo es evidente la necesidad de actualizar el funcionamiento de dichos museos, sin menoscabo de su planteamiento actual, mediante personal especializado, una gestión agilizadora y la utilización de medios técnicos que no desvirtúen el espacio. Ésta es la opción que pretende adoptar la Catedral de Sevilla, sólo cabe esperar los resultados.

BIBLIOGRAFÍA

El Arquitecto y el Museo. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla 1990.

Ceán Bermúdez, J. A. *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*. Reed. Sevilla 1981.

Falcón Márquez, T. *La Catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Excmo. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980.

Gestoso y Pérez, J. *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas...* Sevilla 1892.

Gestoso y Pérez, J. *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie segunda)*. Sevilla 1910. Reed. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Publicaciones 1993.

Guerrero Lovillo, J. *La Catedral de Sevilla*. León 1981.

Jiménez, A. *“Síntesis de la Arquitectura del Renacimiento sevillano. Breve historia de la Arquitectura en Sevilla*. Sevilla 1985.

Jiménez, A. *“Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri”*. Boletín del Museo de Cádiz. Cádiz 1985.

Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia. Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.

Montaner, J. M. *Nuevos espacios. Espacios para el arte y la cultura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1990.

Morales, A. J. *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*. Arte Hispalense 36, Sevilla, 1984.

Pevsner, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño. 1980.

VV. AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla 1991.

NOTAS

- 1 “Un museo debe ser un edificio eminentemente popular, debe ser cómodo, agradable, y dentro de él el visitante se debe orientar fácilmente y debe recibir estímulos sensoriales que le diviertan y le aporten sugerencias” (Montaner, 1990: 8).
- 2 Los planos de este artículo han sido realizados por D. Alfonso Jiménez, D. Francisco Pinto y D. Pedro Rodríguez, a quienes quiero expresar mi agradecimiento por su colaboración.
- 3 Fruto del ambiente que en Sevilla se vivía en esos momentos entre la alta burguesía y nobleza, son el jardín arqueológico del duque de Alcalá, D. Perafán de Ribera, la biblioteca formada por su sucesor, D. Fernando Enríquez de Ribera, el “museo” de Gonzalo Argote de Molina, descrito por su biógrafo Francisco Pacheco, el “museo” de objetos naturales de Nicolás Monardes, etc. (Gestoso y Pérez, J. 1993: 266).
- 4 Ceán Bermúdez, J. A. (1981) sitúa en estas salas el Lignum Crucis, una espina de la Corona de Cristo, el cuerpo mártir de San Servando, etc.
- 5 De los paneles salvados del siglo XVI, se sabe que los más antiguos (1548-1551) pertenecen a Diego Guillén Ferrán, son algunos frisos de grutescos y relieves de los Evangelistas. A la segunda cajonería (1581-1584), en la que participaron Diego Velasco el Mozo y Juan Bautista el Viejo, pertenecen la mayor parte de las pilastras de grutescos y los relieves de los padres de la Iglesia.
- 6 Se trata de una tendencia al realismo que ha sido superada con la idea de figurines sin facciones, de aspecto neutro y materiales exprofeso para las telas que soportan (Exposición temporal “La moda en sombras”. Museo Nacional del Pueblo Español. Madrid. 1991.). En esta misma línea las nuevas tecnologías como dioramas, proyecciones tridimensionales, odoramas, etc., nos remiten a reconstrucciones ambientales cada vez más perfectas (Salón Internacional de Técnicas Museográficas. Dijon, 1993).