

LA SILLERIA DE CORO DEL CONVENTO DE SANTA INES DE SEVILLA

Alfredo J. Morales

Hace unos años tuvimos oportunidad de dar a conocer y reproducir la sillería de coro del Monasterio de Santa Inés de Sevilla. Señalábamos entonces que se trataba de "una espléndida obra renacentista de mediados del siglo XVI" (1). En el momento presente, tras el feliz hallazgo en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla del contrato de dicha obra, puedo precisar su fecha de ejecución y el nombre de sus autores (2). Fueron éstos el entallador Diego Vázquez y el carpintero Cristóbal Sánchez Bazán, quienes firmaron el contrato el día 8 de enero de 1542, ante el escribano público Alonso de Labatierra. En representación de la abadesa del monasterio, doña Leonor Pacheco, actuó el mayordomo del mismo, Francisco de Medina, siendo fiadores de los primeros los carpinteros Pedro Gómez y Francisco de Palma, junto con Juan Beltrán y Benito de Madrid. Testigos de la firma fueron los escribanos públicos Diego Felipe Farfán y Lucas de Castellón. El valor de la obra se fijó en cuatrocientos cincuenta ducados, señalándose como fecha de conclusión "el día de pascua de espíritu santo del año de mil quinientos y quarenta y dos años", es decir, unos seis meses después de la firma del contrato.

En torno a los artistas encargados de la obra son escasas o nulas —según se refieran al entallador o al carpintero—, las noticias de carácter artístico conocidas hasta el presente. Diego Vázquez concertó en 1539 con el Hospital y Cofradía de las Animas de Omnium Sanctorum la realización de un Crucificado rodeado por seis ánimas. El 2 de diciembre de 1540, junto con el pintor Antón Pérez, que se encargaría de la policromía, contrató con

(1) VALDIVIESO, Enrique y MORALES, Alfredo J.: *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Sevilla, 1980. Pág. 80.

(2) Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio I. Libro I. 1542. Fol. 132 vto.

Francisco González, vecino de Constantina, la ejecución de un Calvario. Finalmente, en agosto de 1550, se comprometió a realizar, para el racionero Amador de Jacomar, una custodia de madera (3). De todas estas obras nada se ha conservado, si es que realmente llegaron a ejecutarse. Por ello, es imposible establecer los paralelismos o diferencias de las mismas con la sillería coral de Santa Inés, o señalar una posible evolución estilística en el artista. Por lo que se refiere a Cristóbal Sánchez Bazán, no se posee ningún dato sobre otras actuaciones. El total desconocimiento de este artista abarca incluso a su vida privada, siendo difícil precisar la relación que pueda tener con el carpintero de lo blanco de su mismo nombre que, en 1479, se cita entre los francos del Alcázar viviendo en la collación del Salvador (4).

Las condiciones contractuales para la ejecución de la sillería señalaban que debería estar compuesta por treinta y siete sillas, distribuidas de manera asimétrica, dieciocho a un lado y diecinueve en el contrario. Esta peculiar disposición seguramente vendría determinada por la necesidad de mantener visible, en el flanco septentrional, el lugar en el que se guardaba el cuerpo incorrupto de doña María Coronel, fundadora del monasterio en 1374. Otro condicionante en la construcción de la sillería era la existencia de la tribuna que cruza el coro, junto a la reja que lo separa de la iglesia. La presencia de las vigas que sirven de apoyo a la misma, determinó la altura que debía otorgarse a las sillas.

Como era habitual en los contratos, los artistas se comprometieron a seguir fielmente los modelos que se les habían facilitado. En el caso presente, Vázquez y Sánchez Bazán no sólo contaron con "una muestra... hecha en papel", como era habitual, sino también con "una silla de madera que estaba hecha". Por si aún existían dudas sobre lo que debían ejecutar, en diversos puntos de las condiciones se indicaba a los artistas que debían copiar la sillería de coro de la Colegial del Salvador. El remitirse a una obra preexistente era recurso frecuente en los pliegos de condiciones de cualquier tipo de obra, pues así se solventaban las posibles dudas que, sobre algún aspecto no suficientemente claro de las mencionadas condiciones, pudiesen asaltar al

(3) Otras noticias conocidas de Diego Vázquez se refieren a cuestiones extraartísticas. La primera se fecha el 3 de enero de 1540, día en que puso a su hijo Diego de aprendiz con el pintor Pedro de Cote. La segunda corresponde al 12 de junio de 1542, cuando, en compañía de Francisco de Vega, se comprometió a pagar al mercader Hernando Díaz 10 ducados de oro, por cierta cantidad de paño. Cfr. GESTOSO Y PEREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que ofrecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusivos*. Sevilla, 1908. Tomo III. Pág. 119 y 120.

(4) Gestoso y Perez, José: *Op. Cit.* Tomo I. Pág. 69.

artista durante el proceso de ejecución. A la vez, mediante tal sistema, se impedían ciertas libertades por parte del artista y se obviaban, en la redacción de las condiciones, una serie de términos usuales entre los artífices, pero desconocidos por el comitente y el escribano que redactaba el contrato. Así ocurrió en el caso presente, en donde se señala que para "ebytar los nombres que cada cosa destas que conbyene ques nombres de ofiçiales lo remitimos a la horden que en las sillas de los coros se suelen tener conforme a muy buena obra".

Junto a estas normas de tipo general, se precisaban el tipo de madera a utilizar —que debía ser de borne, excepto en las soleras y traseras, que serían de castaño—, la forma de emplearla, las proporciones y grosor de los tableros y el número y tipo de los elementos estructurales y decorativos.

No faltan tampoco en el pliego de condiciones las cláusulas relativas a la obligación por parte de los artistas de comprar la madera y de hacerse cargo de los gastos de albañilería que la instalación de la sillería pudiera ocasionar. Asimismo, se indica que una vez concluida la obra, sería supervisada por "personas savidores del dicho ofiçio y juramentados en manos de un alcalde o tenyente para que digan la verdad". Con respecto a las cuestiones económicas, se indica que los cuatrocientos cincuenta ducados se dividirían en cuatro pagos y que de la mencionada cantidad se descontaría el precio de la silla que había servido de modelo y el salario del maestro que la realizó. Como era habitual, se le exigían a los maestros una serie de fianzas que los obligara a entregar la obra en el tiempo convenido. A la vez, se indicaba que la sillería debería realizarse dentro del recinto del monasterio y que los días que los artistas faltasen al trabajo, la abadesa llamaría a otros maestros para que continuaran la obra, corriendo por cuenta de los primeros los salarios de éstos.

Varios de los puntos del pliego de condiciones se refieren a cuestiones propiamente estilísticas. Al respecto, hay un manifiesto interés en que la sillería se hiciese "conforme a buena obra del romano". Dicha expresión se repite tanto al citar algunos de los elementos estructurales, tales como los balaustres que flanquearían los respaldos de cada asiento, como al señalar el tipo de decoración que habrían de llevar algunos travesaños, el remate de los respaldares, el dosel de los mismos y el coronamiento. Con tales palabras se precisaba que la sillería debía ejecutarse siguiendo las normas del arte renacentista.

Pasando a analizar la sillería, tal cual hoy se encuentra en el coro del convento de Santa Inés, puede comprobarse que Diego Vázquez y Cristóbal Sánchez Bazán se ajustaron prácticamente a todas las condiciones estipuladas. Al respecto, hay que señalar que las divergencias que la obra ofrece, en relación con las normas contractuales, se deben a intervenciones y reformas posteriores.

En la actualidad, la sillería cuenta con treinta y tres sillas, de las cuales diecinueve se sitúan en el lado sur y catorce en el flanco norte. Las cuatro que faltan en éste, hasta llegar a las dieciocho estipuladas, debieron desaparecer a mediados del siglo XIX, cuando se construyó la especie de retablo neoclásico que enmarca los restos de doña María Coronel. Un aspecto no mencionado en el contrato es la interrupción de la hilera de sillas del muro sur, por la existencia de una puerta que comunica con el tránsito a la iglesia. Sobre el hueco de la misma se ha continuado el esquema de los tableros y remates de la sillería, pero en lugar de los motivos ornamentales que aparecen en los otros respaldares figura un escudo heráldico, correspondiente a doña Leonor Pacheco (5). Esta circunstancia me hace sospechar que la obra de la sillería debió ser costeada del pecunio particular de la abadesa y no con los fondos pertenecientes a la comunidad franciscana.

Las sillas presentan los balaustres y motivos "del romano", es decir, de grutescos, que se indicaban en el contrato. Figuran éstos en la moldura que sirve de base a los respaldares, en los doseles —chambranas según el término empleado en las condiciones—, y en el friso de remate de aquellos (6). Contrastan estos soportes y temas clásicos con el carácter gótico de los motivos de pergamino que cubren la mayor parte de la superficie de los respaldares y con el elemento que sirve de enlace entre los brazos inferiores y superiores. La presencia de estos motivos de pergamino —de origen flamenco e introducidos en España durante el siglo XV—, se debe, sin duda, a los propios artistas, quienes al tener que decorar una superficie amplia sin que se les hubiese indicado nada en el pliego de condiciones, acudirían a un tema ornamental que les fuese familiar o que existiese en obras ya existentes, caso de la sillería de la Colegial del Salvador, a la que se hacían continuas referencias en las normas contractuales (7).

(5) El escudo presenta cuatro cuarteles, ocupados dos de ellos por los calderos del apellido Pacheco y otros dos por la banda con cuñas, cruz y los cinco bezantes que incorporaron al linaje de los Pachecos los duques de Escalona. El mencionado escudo, aunque partido en dos, lo reproduce GARCIA CARAFFA, Alberto y Eduardo: *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, 1950, Tomo LXV. Lám. 1 n.º 12.

(6) La silla correspondiente a la abadesa aparece en la actualidad parcialmente policromada y dorada. Aunque es posible que tales labores se hubiesen efectuado en el siglo XVI, lo hoy conservado parece corresponder a una intervención decimonónica.

(7) Desgraciadamente, la sillería de la Colegial del Salvador a la que se refieren los documentos, no se ha conservado. Desaparecida durante el largo proceso de reformas y obras de nueva planta que ha sufrido el edificio, resulta imposible su comparación con la sillería del convento de Santa Inés, con el fin de establecer las similitudes y diferencias entre ambas.

Los motivos de grutescos que adornan los respaldares son de origen vegetal y en su labra se advierte una gran disparidad. Los hay muy planos y otros más relevados; algunos presentan cierto carácter metálico y, en cambio, otros son carnosos. Tales diferencias son una clara consecuencia de la actuación de varios artistas, pues además de Vázquez, debieron intervenir en la obra los discípulos y miembros de su taller, con objeto de concluir la sillería en el plazo fijado. Iguales diferencias, en cuanto a la calidad de la talla, se observan en los grutescos de los frisos situados por debajo y por encima de los respaldares. En ellos la ornamentación, además de ser vegetal, presenta temas de bichas, grifos y jarrones. En algunos casos, en los frisos superiores, aparecen pequeñas cartelas, en ocasiones fechadas en 1542 (8). Cierta característica poseen, por otra parte, las misericordias. Estas carecen de representaciones figurativas, tan abundantes y variadas, en cuanto a iconografía se refiere, en las obras góticas (9). Por su aspecto y volumen son un trasunto de los "culps de lamps" o ménsulas empleados en la arquitectura de la época. No obstante, estas misericordias poseen un manifiesto origen vegetal, recordando sus formas a ciertas flores.

Desgraciadamente, nada queda de los guardapolvos y del coronamiento que con tanta minuciosidad se describen en el contrato. En la actualidad, tras el arranque de la cornisa, aparecen unos remates de marquetería, en madera más clara y de peor calidad, que deben corresponder a una actuación de mediados del XIX, momento en el que se eliminaron las cuatro sillas del muro norte, como ya señalé, y se efectuaron diversas transformaciones y sustituciones en los altares y retablos de la iglesia (10). Se perdieron, así, los elementos más

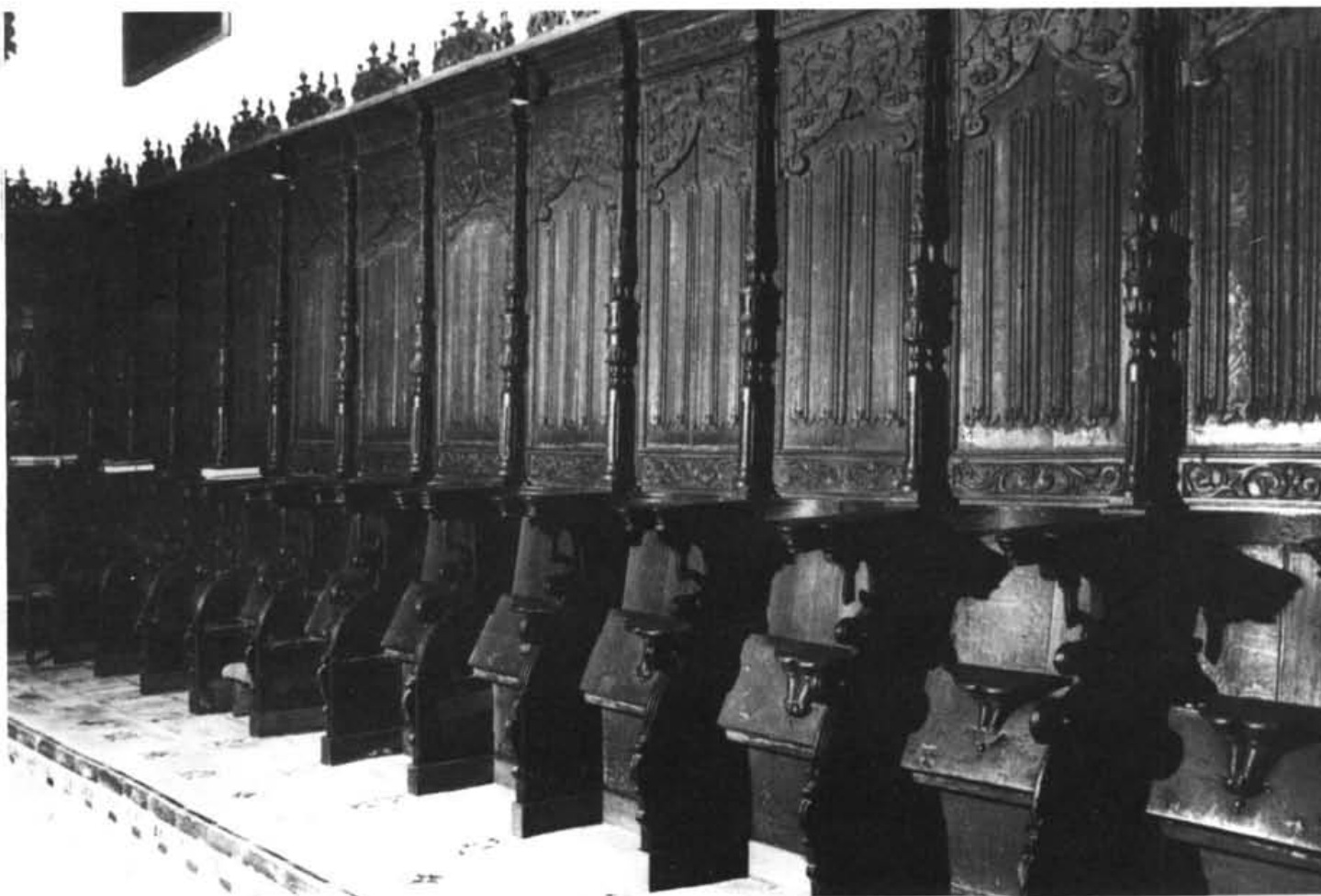
(8) Son en total cuatro las sillas fechadas. Tres de ellas —la séptima del lado norte, la novena y la decimonovena del muro sur— lo están en 1542. La octava silla del muro sur va fechada en 1541, lo cual puede ser un error por parte del entallador o bien, puede tratarse de la silla que sirvió de modelo a Vázquez y Sánchez Bazán que, una vez adaptada en sus proporciones, se incorporó al conjunto de la sillería.

(9) Al respecto véase la obra de MATEO GOMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid, 1979. Avances del mencionado trabajo fueron los artículos de la misma autora titulados: «El "Roman de Renard" y otros temas literarios en las sillerías de coro gótico españolas». *Archivo Español de Arte*. Tomo 45. 1972. «Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas». *Archivo Español de Arte*. Tomo 49. 1976.

(10) La abundancia de retablos neoclásicos en la iglesia, el retrato de doña María Coronel situado sobre la reja del coro que en 1856 firma Joaquín Domínguez Bécquer, las eliminaciones y reformas de la sillería, los repintes efectuados en las pinturas murales del Patio del Herbolario en 1853 por sor María de la Salud García, etc., hacen pensar en una auténtica campaña de actuaciones destinada a la renovación, modernización y "restauración", del patrimonio artístico del convento.

renacentistas del conjunto, tales como las ménsulas de soporte del guardapolvo, los paneles con grutescos del mismo y los "putti" que, entre guimaldas y rodeos, debían sostener una serie de medallones con bustos masculinos y femeninos (11). Desprovista de tales elementos, que además de enriquecer el conjunto aportarían cierta variedad y dinamismo, la sillería, aún conservando su elegancia, resulta hoy demasiado rígida y algo seca.

(11) Nada se indica en el contrato sobre la identidad de los personajes que debían representarse en las medallas. Cabe la posibilidad de que fuesen figuras relevantes del Antiguo y Nuevo Testamento, aunque tampoco sería extraño que la serie incluyera dioses y héroes de la mitología clásica. La presencia de estos últimos en un contexto religioso es frecuente en las obras renacentistas y su finalidad es resaltar el carácter virtuoso de los mismos. Este hecho ha sido puesto de manifiesto en varias ocasiones, siendo prueba de ello las obras de ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *La mitología y el arte español del renacimiento*. Madrid, 1952, y de SEBASTIAN, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978. Insistiendo en el tema, basta observar cómo en el Patio del Herbolario del propio convento de Santa Inés se unen los motivos paganos de los medallones —representaciones de un caballero y una dama que algunos identifican con el emperador Carlos y la emperatriz Isabel—, con los temas religiosos de las pinturas murales. Estas han sido estudiadas por SERRERA, Juan Miguel: *"La pintura mural sevillana del siglo XVI y su influencia en México. I Jornadas de Andalucía y América"*. La Rábida, 1982.



Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sillería de Coro. Diego Vázquez y Cristóbal Sánchez Bazán.



Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sillería de Coro (Detalle).



Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sillería de Coro (Detalle).



Sevilla. Monasterio de Santa Inés. Sillería de Coro.
Escudo de Dña. Leonor Pacheco.