

La pieza del mes. 31 de enero de 2015

Museo Arqueológico Municipal de Jerez / Asociación de Amigos del Museo

El sitial del coro de la Cartuja

D. Manuel Romero Bejarano y D. David Caramazana Malia
Ayuntamiento de Jerez.
Patrimonio /
Historiador del arte



Desde que en 1908 José Gestoso (1) publicase la autoría del coro de Padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión han sido pocos los autores que se han ocupado de este interesante mueble litúrgico, y desde luego ninguno de ellos en profundidad. Mérida (2), Esteve Guerrero (3), Camón Aznar (4), y Pomar y Mariscal (5), hacen breves referencias a esta obra y lo que pretendía ser un estudio sobre la Cartuja y la sillería de Julia López Campuzano apenas sí trata de manera superficial ambos.

Respecto a los escultores que la labraron, Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín, tampoco se han publicado grandes aportaciones. Mancheño y Olivares dio a conocer a comienzos del XX el contrato que Voisín firmó para realizar un retablo y la imagen de Nuestra Señora del Rosario para la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (6). Además de una referencia documental de Gestoso (7) y algún breve trabajo de Hipólito Sancho (8), poco más se ha escrito sobre este escultor hasta fechas recientes, cuando Jácome y Antón (9) han sacado a la luz un documento que constata que aún vivía en Jerez en 1586 y Romero Bejarano (10) que lo sitúa trabajando en el retablo mayor del jerezano monasterio de Santo Domingo en 1562.

En cuanto a Jerónimo de Valencia, además de otra referencia de Gestoso (11), su presencia en la bibliografía ha sido mayor debido a su participa-

ción en la ejecución de la sillería coral de la catedral de Badajoz (12). Por ellas sabemos que tuvo un hijo de su mismo nombre y que continuó trabajando en Extremadura hasta su muerte.

Las primeras referencias que conocemos sobre Jerónimo de Valencia lo sitúan en 1547 trabajando para el retablo mayor de la catedral de Sevilla, sin que sepamos con exactitud en qué consistió su labor. El 6 de septiembre de ese mismo año firma junto a Cristóbal Voisín un contrato con Bernardo Pérez, prior de la Cartuja de Santa María de la Defensión para “*hazer de talla un coro de syllas para la yglesia del dicho monesterio conforme a una silla que esta fecha en esta çibdad de sevilla que nosotros propios abemos fecho para muestra de las que abemos de hazer*”. La importancia del encargo queda clara por el precio en que se concierta cada sitial, diez mil maravedíes, una verdadera fortuna para la época, más “*una casa de morada donde nos los dichos maestros geronimo de valençia e christoval bausin e nuestras mugeres estemos syn nos llebar alquyler ny Renta*”. A cambio la Cartuja les exigía exclusividad, pues en el contrato los maestros se obligaban a que “*durante el tienpo que durare la dicha obra de faser no tomaremos a cargo otra obra nyninguna ny nos encargaremos de ella fasta aber acabado de faser todo*”. La solvencia de los maestros queda patente en el contrato, pues actúan como fiadores del mismo “*martyn de gainça maestro mayor de canteria en la santa yglesia de es-*

- (1) GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el s. XIII al XVIII ambos inclusive*, Sevilla, La Andalucía Moderna, 1908, tomo III, p. 117.
- (2) MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, Recurso virtual, Digitalización del manuscrito que se conserva en la biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El catálogo fue redactado en 1911, aunque nunca llegó a publicarse.
- (3) ESTEVE GUERRERO, Manuel, Jerez de la Frontera. *Guía Oficial de Arte*, Jerez, Jerez Gráfico, 1952, p. 193.
- (4) CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y la rejería española del siglo XVI. Tomo XVIII de la colección Summa Artis*. Madrid, 1961, p. 263.
- (5) POMAR RODIL Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *Jerez. Guía artística y monumental*, Madrid, Sílex, 2004, pp. 233 y ss.
- (6) MANCHEÑO Y OLIVARES, Miguel, *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*, Arcos de la Frontera, Imprenta El Arcobricense, 1903, pp. 517-521. Hemos intentado localizar el documento citado por Mancheño, según la referencia que éste aporta, en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, donde se custodian los protocolos notariales de Arcos de la Frontera, pero la búsqueda ha sido infructuosa ya que estos fondos están actualmente en proceso de catalogación. Esperemos poder acceder al mismo en un futuro.
- (7) GESTOSO Y PÉREZ, José, *Op. Cit.*, tomo I, p. 205 y tomo III, p. 122.
- (8) SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “Del Viejo Jerez. Historia y Arte. Cristóbal Voisín maestro entallador”, *El Guadalete*, 17 de noviembre de 1932.
- (9) JÁCOME RUIZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús, “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 9, 2002, pp. 101-137.
- (10) ROMERO BEJARANO, Manuel, “Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento”, en *Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, 2004, tomo I, pp. 459-469.
- (11) GESTOSO Y PÉREZ, José, *Op. Cit.*, tomo I, p. 205.
- (12) MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*, Recurso virtual, Digitalización del manuscrito que se conserva en la biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fol. 173-175. El catálogo fue redactado en 1911, aunque nunca llegó a publicarse. RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, “Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia” *Boletín de seminarios de arte y arqueología* Número XXXI-XXXIII, 1942-43, pp. 121-156. TEJADA VIZUETE, Francisco, “Las artes plásticas. Retablos y esculturas” en TEJADA VIZUETE, Francisco, *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*. Badajoz, Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 329-383; SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “Escultura y pintura del s. XVI”, en TERRÓN ALBARRÁN, Manuel (Dir): *Historia de la Baja Extremadura*. Badajoz. Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986, pp. 573-679.

ta çibdad de sevylla e alonso Ruys maestro de carpinteria de la dicha santa yglesia". Que dos artífices tan importantes del momento avalen el trabajo de los dos entalladores indica que eran concedores de su profesionalidad. Por desgracia no tenemos noticia de obras ejecutadas por Valencia y Voisín con anterioridad a 1547, por lo que de momento quedarán en la incógnita los trabajos que les confirieron ese prestigio.

El contrato es un tanto parco en condiciones técnicas. No se dice el número exacto de sitaliales, ni siquiera las dimensiones exactas de cada uno de ellos, pues se especifica, con respecto a la muestra "sy en las dichas syllas quysierdes vos los dichos bernardo perez prior e don fray pedro pacheco y el dicho conbento de la cartuxa alçar o abaxar o ensanchar o ensangostar (SIC.) asy toda la sylla o alguna cosa de particular syn añadir obra que nosotros los dichos maestros seamos obligados e nos obligamos a las fazer a contento de vos". En lo tocante a los aspectos formales la

única referencia es la obligación por parte de los maestros de "hazer en las delanteras de las dichas formas en cada una de ellas un serafin e una flor o lo que bos el dicho señor prior o procurador o conbento nos pidierdes que fagamos con sus molduras a la Redonda atezonadas" (13).

Los maestros respetaron el compromiso de no trabajar en otras obras mientras no se concluyese la sillería, y de hecho firmaron otro contrato con el cenobio en 1550 obligándose a hacer dos retablos, un facistol, dos puertas y ciertas mejoras en el coro, como por ejemplo "encima de la puerta del coro de los monjes del dicho monesterio entre las syllas de los dos coros una salutaçion de nuestra señora que a de ser la figura de nuestra señora y del angel e una jarra de açucenas en medio e todo de media talla y encima de dichas salutacion an

(13) ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE SEVILLA. 1547. Oficio XIX. García de León. Tomo III, Fol. 3439. 6 de septiembre. Citado por GESTOSO y PÉREZ, José, *Op. Cit.*, tomo III, p. 117.



Vista parcial del coro de Padres. Lateral de la Epístola. Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensión. Fotografía de los autores

de facer un alquitrabe e friso e una cornija de la obra de talla de las syllas de dicho coro de los monjes que trabe con las dichas syllas todo de talla entera conforme a las dichas syllas y encima su coronacion conforme a las syllas y en medio un dios padre y encima del dios padre su remate". Además tenían que hacer "la sylla e cathedra del sacerdote en el coro de los monjes que tenga su pedestal de talla del Romano y encima sus alcotores y a la parte de delante de los alcotores por encima de los mismos alcotores an de facer unos balaustres labrados de talla mejores e mas gruesos que los de las syllas y a la parte del Respaldo a de llevar sus pilares cuadrados y delante de los pilares cuadrados medios balaustres conforme a los de la parte de delante los cuales balaustres resçiban una boveda de lo Romano trasçada como a los dichos maestros les paresçiere e encima de la dicha boveda por todos tres lados de la banda de afuera coRa su alquitrabe e friso e cornija y encima su coronacion y encima de los balaustres en lugar de candelero an de facer unos angeles o niños e por detras de la coronacion an de facer una linterna q suba alta a manera de asçençario con sus arbotantes y encima su Remate y en el respaldo de la dicha sylla an de facer una figura de la ResuReçion tan grande quanto Requiera el table-ro con dos ombres armados y un sepulcro" (14).

Como se puede comprobar este contrato es mucho más rico en especificaciones formales, ya que en este caso no había una muestra que sirviese de modelo. Así aparecen términos como "acencario", en lugar de incensario, o "alcotores" palabra que se utiliza para identificar los brazales que separan un sitial de otro.

La exclusividad laboral con la Cartuja no fue óbice para que Valencia y Voisín se dedicasen a otro tipo de actividad económica durante la realización de la sillería. Jerónimo de Valencia vendió madera para el retablo mayor de la catedral de Sevilla (15) y Cristóbal Voisín formó una com-

pañía con el escultor Pedro de Ocampo y el mercader Hernán Vázquez, para exportar productos a Puerto de Dios, en la actualidad Portobelo, en Panamá (16).

De hecho no hay constancia de que ambos firmasen ningún contrato para hacer obra escultórica hasta 1552, cuando los trabajos en la Cartuja habían de estar concluidos. El 27 de julio del citado año se obligaron a construir "*al monesterio prior y frayles e convento de nuestra señora del Rosario de la orden de san geronymo que es fuera e çerca de la villa de bornos e a vos el Reverendo padre fray lorenço de casas prior del dicho monesterio en su nonbre todas las syllas que cupieren en el coro del dicho monesterio que se entienden altas y baxas*" (17).

A partir de aquí las carreras de Valencia y Voisín se separaron. Cristóbal Voisín permaneció trabajando en Jerez de la Frontera, ciudad en la que posiblemente muriese después de 1586 (18). Jerónimo de Valencia marchó en 1555 a Badajoz para realizar la sillería coral de su catedral. Pese a que mantuvo frecuentes contactos con Jerez, ciudad en la que continuó viviendo su hijo Jerónimo de Valencia, quien también se dedicó a la escultura (19), no tenemos noticias de que Valencia padre regresase nunca a Andalucía, estando documentado por última vez en 1571 contratando la obra de dos andas para la Garrovilla (20), localidad de la actual provincia de Badajoz.

En la actualidad la sillería coral de la Cartuja de Jerez está formada por 44 sitaliales que se conservan en la iglesia del cenobio, más otro, el que es pieza del mes, expuesto en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

Cada sitial está formado por un respaldo ocupado en su mayor parte por un arco de medio punto en cuyo interior se representa a un santo de cuerpo entero en relieve. Bajo los pies del santo hay un

(14) ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE JEREZ DE LA FRONTERA (a partir de ahora APNJF). 1550. Oficio XVIII. Simón García Copín. Fol. 202 y ss. Transcrito por HIPÓLITO SANCHO .

(15) APNJF. 1548. Oficio XII. Martín de la Cruz. Fol. 1340 vto. y ss. 17 de noviembre. APNJF. 1549. Oficio XII. Martín de la Cruz. Fol. 64 y ss. 8 de enero.

(16) GESTOSO y PÉREZ, José, Op. Cit., tomo III, p. 123. Hernán Vázquez aportó 150 ducados, Pedro de Campo 150 y Cristóbal Voisín 300; APNJF. 1549. Oficio XI. Leonis Álvarez. Fol. 667 vto. 29 abril.

(17) APNJF. 1552. Oficio XI. Leonis Álvarez. Fol. 1398 y ss. 27 de julio. Como fiador de los entalladores actuó el relojero Pedro de Paris

(18) APNJF. 1586. Oficio X. Juan Jiménez de Rojas. Fol. 103 vto. y ss. 20 de enero, El entallador Cristóbal Voisín da poder a su yerno Benito Bernal para que cobre ciertos frutos y rentas que le debían en Arcos de la Frontera.

(19) APNJF. 1555. Oficio X. Juan de Carmona. Fol. 405 y ss. 13 de mayo. Jerónimo de Valencia, entallador vecino de San Marcos, arrienda una casa al sastre Francisco de Astorga.

(20) RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, "Hans de Bruselles y Jerónimo de Valencia", ...



Respaldo del sitial expuesto en el Museo Arqueológico de Jerez. Santa Marta con hisopo y la tarasca. Foto MAMJ

friso en el que se repite el mismo modelo, dos querubines tenantes que sostienen con cintas un elemento central. Habitualmente este elemento

es una cartela o un tondo con un busto (quizás en representación de un santo) o un instrumento de la Pasión de Cristo, aunque no faltan cabezas de león, alegorías, las Cinco Llagas o un motivo formado por tres máscaras unidas.

Flanqueando este arco de medio punto hay dos pilastras cajeadas de orden compuesto, en cuyo capitel a veces aparece una cabeza humana o animal. La caja de las pilastras se decora con un motivo de *candelieri* en el que no faltan frutas, máscaras, cabezas humanas, armas y cintas, motivo éste recurrente en toda la sillería. Sobre el respaldo hay un guardapolvo de sección curva decorado con un gran querubín al que acompañan nubes, cartelas, figuras musculosas, otra de las constantes de la sillería, y las ya mencionadas cintas. El guardapolvo queda sostenido por dos largas columnas abalaustradas sobre las que apoya el entablamento, que realiza un rehundimiento en los sitiales alternos. El arquitrabe presenta gotas y dentículos y la cornisa ovas y dentículos.

Respecto al friso, el correspondiente a los sitiales rehundidos se resuelve por dos querubines que tiran de unas cintas que sostienen un ramo de flores y frutas. En los sitiales salientes la iconografía es mucho más variada. La escena se dispone entre dos jarrones y las referencias a la Antigüedad Clásica son continuas. Hay guerreros luchando, caballos alados, matronas sedentes, esculturas mutiladas (al estilo del Torso del Belvedere) roleos, guirnaldas, cornucopias, cartelas, caduceos, el triunfo de la Justicia, la alegoría de la música, y un carro triunfal que porta a Cupido.

Una característica que se aprecia aquí y en otras figuras de la sillería es el gusto de los autores por la metamorfosis con un alto grado de fantasía. Brazos y piernas se transforman en roleos u



Friso del sitial conservado en el Museo. Sátiras recostadas con cornucopias . Foto MAMJ

hojas de acanto, llegándose en algunos puntos a conocer a los seres por su cabeza, ya que el resto del cuerpo es pura transformación. Sobre el entablamento hay una crestería formada por dos balaustrados que enmarcan un tondo, flanqueado por dos roleos, en el que se representan, por lo general, bustos de personajes vestidos a la antigua, o a la moda, con barbas y gorros estafalarios, mujeres ancianas, aunque también hay elementos fantásticos, alegorías y composiciones meramente ornamentales. Quizás los personajes hagan referencia a la tradición cristiana, como los profetas, o sus correlatos en el mundo pagano, como las sibilas o algunos emperadores que de un modo u otro “sintieron” la Fe verdadera, antes de la expansión del cristianismo.

Separando cada sitial hay un alcotor, que tiene su correspondencia en una estrecha banda de hojas de acanto en el guardapolvo. El alcotor se une al respaldar por la silueta de medio *candelieri* y adopta una caprichosa forma guiada por un roleo de triple inflexión que sufre una profunda metamorfosis. El extremo superior adopta la forma de una cabeza, de carnero, león, galgo, caballo, humana barbada y un híbrido que está compuesto por hojas de acanto con forma de rostro. El extremo inferior se transforma en una garra de león y del seno más bajo nacen unas plumas, que junto a un perno y una cinta se unen al medio *candelieri*, creando entre todos los elementos, una especie de celosía calada.

Bajo esta zona, se dispone otra maciza, en la que la fantasía campa por sus fueros, apareciendo seres monstruosos o quiméricos que mezclan elementos antropomórficos, zoomórficos y ornamentales, como cornucopias, máscaras, cintas, roleos, flores y frutas, quedando rematada al exterior por un roleo. Bajo este cuerpo, se dispone otro liso, que en el extremo exterior se abre con una curva que queda cerrada por la zona baja de la columna abalaustrada. En la curva se sienta o recuesta una figura de bulto redondo, por lo general humana, a veces metamorfoseada en animal o planta, que parece un ensayo de los diferentes estados de ánimo, que van desde la meditación al dolor.

Respecto a las misericordias, por lo general se resuelven con una cartela que en los bordes presenta el motivo de *rollwerk* o cuero recortado tan típico del manierismo español. Sobre esta cartela



Detalle de uno de los “alcotores” o brazales. Fotografía de los autores

hay una figura humana, a veces son tres, de una altura superior al del espacio que ocupa, por lo que suele aparecer arrodillada, con los brazos abiertos o con los miembros inferiores absorbidos por la arquitectura del mueble. No faltan aquí las cintas y las transformaciones de los miembros en elementos vegetales o zoomórficos.

En cuanto a los antepechos, se dividen en paneles cuadrados separados por parejas de balaustres entre los que se disponen un panel estrecho a modo de pilastra, todos los paneles están decorados con grutescos teniendo especial importancia en los motivos arquitectónicos. A este respecto hay que señalar las conexiones entre algunos de los motivos ornamentales de la sillería y la arquitectura jerezana del momento, por ejemplo los roleos son idénticos a los que aparecen en la portada de la iglesia de la Victoria, realizada por Domingo Pérez en 1542. Por su parte Fernando Álvarez en la fachada del palacio Riquelme, finalizada en 1543, incluye una pareja de panteras cuyas extremidades se transforman en unos motivos vegetales idénticos a los del coro cartujano.

separa el coro de padres del de legos. Aquí aparece en el centro Dios Padre bendicente en una hor-



Remate de la puerta de entrecoros. Misterio de la Encarnación. Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensa. Fotografía de

nacina, flanqueada por dos tondos en los que se representa a San Gabriel y la Virgen María, conformando entre los tres el misterio de la Encarnación.

Respecto a las imágenes de los santos que ocupan las hornacinas de los respaldos, hay un grupo de figuras que presentan una disposición helicoidal del cuerpo, con un excelente modelado de los paños y la anatomía. Frente a estas, hay un segundo grupo en el que las figuras toman una pose más estatuaria con mucho menos naturalismo en rostros, manos y vestiduras. Cabe pensar que estas diferencias se deban a la doble autoría del mueble. Las figuras del coro de Badajoz se ajustan a las características del primer tipo que hemos descrito, por lo que parece que el más avanzado de los dos escultores era Jerónimo de Valencia. Con todo, las restricciones de esta comunicación no permiten el análisis pormenorizado que merece la obra que nos ocupa.

Hasta el momento, todos los que se habían ocupado de la figura de Jerónimo de Valencia le hacen seguidor de Alonso Berruguete de quien se supone discípulo, sin que haya constancia documental que confirme tal extremo. Mérida, a quien otros autores han seguido al pie de la letra, afirma que *“hay que decir que dada la fecha y el aprendizaje del autor, el estilo de la sillería es el primero del renacimiento, llamado plateresco. Las sillas afectas en su forma y traza de sus brazos, respaldos y misericordias de sus asientos las*



Frontal de antepecho. Querubín sobre orbe alado. Foto MAMJ

Amén de otras irregularidades menores, la excepción más importante al esquema general de la sillería es el remate que une ambos lados de la sillería y corre por encima de la puerta, el cual

líneas características y corrientes, siendo, por obligada costumbre y gala imaginativa de los artistas de la época, de infinita variedad y singular bazaría los motivos ornamentales, las figuras y fantasías que llevan los recuadros y adornan los dichos brazos y misericordias” (21).

En cierto modo, se puede decir que la estructura arquitectónica de la sillería de la Cartuja de Jerez recuerda a la de la sillería de la catedral de Toledo, en la que aparecen unos balaustres similares y pilastras de orden compuesto separando los sitiales. Sin embargo, no se puede afirmar que la obra de Valencia y Voisín esté claramente influenciada por la de Berruguete. En ambas hallamos rasgos propios de la escultura italiana del Bajo Renacimiento, como la disposición helicoidal de las figuras o la pronunciada musculación de piernas y brazos propia de la obra de Miguel Ángel, pero en el caso jerezano la calidad de la talla es muy inferior a la de la obra de Berruguete, que presenta además una marcada expresividad en los rostros de la que carece la obra de Valencia y Voisín. Otro asunto el gusto por lo decorativo de la obra jerezana, plena de motivos ornamentales extraídos de estampas y grabados provenientes del norte de Europa, tal y como sucede en los elementos secundarios de la sillería toledana, cuya estructura fue diseñada en 1539 por Felipe Bigarny, Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé.

No obstante el uso de estas estampas fue muy frecuente en el XVI español, incluso en la propia ciudad de Jerez. A este respecto hay que mencionar las apreciaciones de Sancho de Sopránis (22), quien ve similitudes entre la sillería de la Cartuja en otras obras jerezanas, como el ventanal esquinado del palacio de Ponce de León, la portada de entrecoros de la propia Cartuja, la portada de la capilla de Consolación del monasterio de Santo Domingo y la fachada del Cabildo Viejo. En un farragoso artículo trufado de errores y suposiciones disparatadas, Sancho atribuye a Voisín todas estas obras, sin pararse a pensar que su vecindad en Jerez no está documentada hasta el año en que empieza a trabajar en la sillería de la Cartu-



Tablero lateral del sitial en exposición en el Museo con decoración de grutescos. Fotografía de los autores

ja, 1547, cuando la mayor parte de los edificios citados son anteriores. Es aquí donde entra la figura del arquitecto portugués Fernando Álvarez, autor del ventanal esquinado de Ponce de León, fechado en 1537, quien muy posiblemente también trabajó en la Cartuja ejecutando el refectorio, la portada de entrecoros y el zócalo sobre el que se asienta la propia sillería (23). Ya se ha señalado el uso de estampas y grabados por parte de este maestro y se pueden ver motivos ornamentales idénticos en el friso de la sillería cartujana y la fachada del palacio Riquelme, diseñada por Álvarez en 1542 (24). Así pues, más bien parece que Fernando Álvarez contribuyó en el dise-

(21) MÉLIDA ALINARI, José Ramón, Op. Cit, fol. 173-174.

(22) SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, Op. Cit.

(23) ROMERO BEJARANO, Manuel, Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía, tesis doctoral inédita.

(24) GUZMÁN OLIVEROS, Natividad y ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal, "El palacio renacentista de Riquelme (Jerez 1542)", *Revista de Historia de Jerez*, Jerez de la Frontera, 2001, Nº 7, pp. 49-75. Archivo Histórico Municipal de Jerez (AHMJ). Actas Capitulares. Cabildo de 18 de agosto de 1606. Fol. 360vº y 361r.

ño de la sillería de la Cartuja, aportando modelos que habrían de ser tallados por Valencia y Voisín.

La importancia de la sillería de la Cartuja fue crucial en el desarrollo de la escultura jerezana, y no sólo porque después de su ejecución, Valencia y Voisín se establecieron aquí, sino porque supuso una renovación total en el anquilosado panorama local de las artes plásticas. Durante el último siglo de la Edad Media no hubo talleres de escultura en Jerez y su entorno, si bien los canteros tallaban bestiarios, elementos ornamentales y alguna que otra figura de bulto redondo con no demasiada finura. La mayoría de piezas llegan a la ciudad desde otros lugares tales como Sevilla, Génova, Nottingham o Bretaña. Entre 1522 y 1532 se estableció en la ciudad el entallador Francisco de Heredia cuya única obra conservada, el Cristo de la Viga de la catedral, tiene numerosos resabios góticos hasta el punto que la historiografía tradicional lo databa como obra del s. XIV.

Por esas mismas fechas la familia de los Ortega envió varias piezas escultóricas desde Sevilla, tales como el crucificado que se conserva en la sacristía de San Miguel o el de la antesacristía de Santiago. En ambos los rasgos arcaizantes son aún más patentes, con unas proporciones nada naturalistas y numerosos rasgos esquemáticos. En torno a la década de los 30 de la centuria el renacimiento llega a determinados elementos arquitectónicos, ejecutados por Pedro Fernández de la Zarza, Fernando Álvarez y la saga de los Pérez. En obras como la portada de la capilla de Consolación de la Iglesia Conventual de Santo Domingo, la ventana esquinada del palacio Ponce de León o el Patio de la Casa de Camporreal, se incluyen elementos clásicos de un renacimiento decorativista con influencia del norte de Italia y de Portugal, hasta el punto que Álvarez y los Pérez venían de ese país.

Este panorama escultórico con grandes reminiscencias góticas fue barrido por una obra totalmente vanguardista como fue en su momento la sillería coral de la Cartuja. De golpe va a aparecer la impronta del manierismo italiano y norteeuropeo, que es patente tanto en la postura y actitud de las figuras, como en la anatomía musculosa y andrógina que recuerda a la obra de Miguel Ángel. Por otro lado en el mueble se inclu-

yen motivos ornamentales totalmente novedosos como los *rollwerk*, que tanta importancia tuvieron en la arquitectura jerezana, o los complejos grutescos en los que se insertan arquitecturas ideales extraídas de la tratadística contemporánea.

El éxito de la obra de la Cartuja fue tal que sus artífices acapararon tantos encargos que decidieron quedarse en Jerez dando un vuelco a la escultura local.

Antes de finalizar queremos referir brevemente las vicisitudes por las que ha pasado el coro de Padres de la Cartuja que hoy luce esplendoroso en su ubicación original. No sabemos cuántos siales tuvo en origen el mueble, ya que este dato no se especifica en el contrato de ejecución. López Campuzano (25) cree que en origen fueron 48, si bien el primer inventario conocido (26) que data de 1820 los cifra en 44. En la actualidad se conservan en la iglesia 42, más el que se conserva en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

La primera desgracia conocida que afectó el coro sucedió durante el priorato de Dom Sebastián de la Cruz quien gobernó la casa entre 1630 y 1639. Entonces *“se quemo la punta de la forma del coro, que cae a la sacristía. Hechábanse las pavesas que se quitaban de las lámparas en una calderilla que se guardaban en dicho lugar. Quedó una por apagar en una ocasión y esta encendió las demás, que dieron tanto fuego y quemaron lo dicho una noche y un padre, subiendo a lo alto de la celda a abrir a su gato, que le quitaba el sueño, vio la mucha claridad que salía por las vidrieras. Llamó al convento y apagaron el fuego, que iba abrasando el coro”* (27).

No obstante lo peor llegó durante el siglo XIX. El 19 de agosto de 1835 la comunidad de cartujos se vio obligada a abandonar el monasterio por orden del gobierno de la nación y así comenzó un largo periodo de abandono del inmueble que, lógicamente, afectó a la sillería. La Cartuja pasó a ser propiedad estatal y pese a que en 1856 fue decla-

(25) LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, *La iglesia y la sillería coral de la Cartuja jerezana*. Jerez. Edición de la autora. 1997, p.34.

(26) ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Clero. Libros. Legajo 1589. Citado por LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, *Op. Cit.* p. 58.

(27) *Protocolo primitivo y de fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensión*. Edición de Juan Mayo Escudero. Salzburgo. Analéctica Cartusiana 2001, p. 81.

rada monumento nacional no se efectuó ningún tipo de reparación. Así llegó un momento en que aparecieron las goteras en la iglesia con el consiguiente peligro para la sillería. Para frenar el deterioro en 1873 el Gobierno Civil de Cádiz autorizó el traslado del coro a la jerezana parroquia de San Miguel, razonando que la pieza se estaba *“destruyendo debido a las aguas que penetran por las ventanas y goteras, que en mal estado hora caen sobre la sillería o encharcadas en el pavimento comunican la humedad, tan perjudicial a las maderas de que están hechas. Si esto se une a la mano destructora de curiosos que aparece se complacen en dejar recuerdos funestos de continuas visitas, completaremos el cuadro devastador que se ve al entrar en el templo”* (28).

Sin embargo no tenemos constancia de que el



Instalación del coro en la iglesia de la Cartuja, tras el regreso de los PP. Cartujos. Foto archivo documental MAMJ

mueble llegase a montarse en San Miguel, siendo trasladado a la parroquia de Santiago donde se colocó en la capilla mayor. Allí permaneció hasta 1956 cuando, una vez los cartujos hubieron regresado a su monasterio, la pieza volvió a ser instalada en su ubicación original (29). En la restauración intervino Manuel Romero Moro abuelo de uno de los que escriben este texto. Sirvan estas líneas de sencillo homenaje póstumo a uno de los artífices que hicieron posible que el coro de Padres de la Cartuja vuelva a lucir hoy en todo su esplendor.

Manuel Romero Bejarano
David Caramazana Malia



Montaje del coro en la capilla mayor de la iglesia de Santiago

(28) ARCHIVO MUNICIPAL DE JEREZ DE LA FRONTERA. Legajo 108. Exp. 3414.

(29) ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles, GUERRERO VEGA, José María y ROMERO BEJARANO, Manuel. *La intervención en el patrimonio*.

DESCRIPCIÓN

Sitial de coro realizado en madera, principalmente de roble. Parece tratarse de unos de los sitaliales independientes, quizá el asiento del oficiante, ya que tiene decorados los dos tableros laterales. Los brazales o alcotores tienen forma de garra de felino rematada en una cabeza humana o animal, con una tracería calada de *candelieri* en su interior. El respaldo, entre dos columnas encajadas decoradas a su vez con *candelieri*, es un tablero con una escultura de medio relieve con la imagen de Santa Marta. La santa aparece vestida con túnica y manto, cubriendo su cabeza con velo. Como atributos porta un hisopo en la mano derecha y con la izquierda agarra la cuerda con la que tiene atado al dragón o tarasca. El antepecho esta en parte reconstruido conservando los tableros originales.

Dimensiones del montaje expositivo

Altura: 274 cm. Longitud con antepecho: 168 cm. Anchura: 91 cm.

Cronología

Edad Moderna. 1547 – 1552.

Autores

Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín.

Procedencia

Cartuja de Santa María de la Defensa. Jerez de la Frontera, Cádiz. Donación de la comunidad de Padres Cartujos, año 2001.



Bibliografía básica

- LÓPEZ CAMPUZANO, J. (1997): *La iglesia y la sillería coral de la Caruja jerezana*. Jerez. Edición de la autora.
- ROMERO BEJARANO.M. y CARAMAZANA MALIA, D. (e. p.): “La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense” . En *Misericordia International’s Conference*. León, 29 May – 1 June, 2014.