

Varia



[Recepción del artículo: 14/03/2022]
[Aceptación del artículo revisado: 03/07/2022]

LA SILLERÍA CORAL DE SANTA CLARA DE MOGUER: UNA PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN ESTRUCTURAL A PARTIR DE LAS EVIDENCIAS MATERIALES Y DEL ANÁLISIS COMPARATIVO¹

THE CHOIR STALL OF SANTA CLARA DE MOGUER: A STRUCTURAL RECONSTRUCTION PROPOSAL FROM MATERIAL EVIDENCES AND THE COMPARATIVE ANALYSIS

VORAVIT ROONTHIVA
Universitat Rovira i Virgili
voravit@conservadors-restauradors.com
ORCID: 0000-0002-0391-7063

RESUMEN

En la iglesia conventual de las clarisas de Moguer se conserva una notable sillería coral. Su relevancia viene atestada por su antigüedad, su tipología constructiva y formal, historiográficamente vinculada a la tradición nazarí. Se trata de una de las pocas sillerías del siglo XIV peninsular que no han sido descontextualizadas ni dispersadas, permaneciendo dentro y para el espacio por el que fueron creadas, en el coro bajo.

En el presente trabajo analizaré el mueble desde un punto de vista técnico, morfológico y constructivo. Propondré una reconstrucción estructural alternativa a la actual, según las evidencias materiales, realizando un ejercicio comparativo con otros conjuntos contemporáneos, dado que la sillería, tal y como se configura hoy, es fruto de una reforma que modificó notablemente su diseño y articulación original.

PALABRAS CLAVE: sillería, mueble, carpintería, arte nazarí, estructura.

¹ Este artículo surge durante el estudio de campo para mi tesis doctoral titulada *Els cadirats corals a Catalunya i a Mallorca fins a 1399. Confluències i materialitat*. El trabajo está dirigido por Licia Buttà, dentro del programa de doctorado de Estudios Humanísticos de la Facultad de Letras de la Universitat Rovira i Virgili.

ABSTRACT

In the monastery church of the Poor Clares' of Moguer, a remarkable choir stall is preserved. Its relevance is attested by its antiquity, its constructive and formal typology, historiographically linked to the Nasrid tradition. It is one of the few choir stalls of the peninsular fourteenth century that have not been decontextualized or dispersed, remaining within and for the space for which they were created, in the lower choir.

In this paper I will analyze this set of furniture from a technical, morphological and constructive point of view. I will propose an alternative structural reconstruction to the current one, according to the material evidence, making a comparative exercise with other contemporary sets, since the choir stall, as it is configured today, is the result of a reform that significantly modified its original design and articulation.

KEYWORDS: choir stall, furniture, carpenter, Nasrid art, structure.

INTRODUCCIÓN

En la iglesia conventual de las clarisas de Moguer se conserva un conjunto notable de mobiliario litúrgico medieval hispano, la sillería coral. Su relevancia viene atestada por su antigüedad, su tipología constructiva y formal, historiográficamente vinculada a la tradición nazarí. Se trata, junto con el conjunto de Santa Clara de Toro (Zamora), de una de las pocas sillerías del siglo XIV peninsular que no han sido descontextualizadas ni dispersadas, permaneciendo dentro y para el espacio por el que fueron creadas, en el coro bajo.

El paralelismo constructivo de la sillería de Moguer con los estalos de Santa María de Gradefes (León), Santa Clara de Astudillo (Palencia), y el anteriormente citado de Toro, ya ha sido puesto en relieve y tratado por la literatura, la cual siempre las ha agrupado convencionalmente bajo un mismo epígrafe formal, denominado gótico-mudéjar o mudéjar.

En el presente trabajo analizaré el mueble desde un punto de vista técnico, morfológico y constructivo. Propondré una reconstrucción estructural alternativa a la actual, según las evidencias materiales, realizando un ejercicio comparativo con otros conjuntos contemporáneos, dado que la sillería, tal y como se configura hoy, es fruto de una reforma que modificó notablemente su diseño y articulación original.

LA FORTUNA CRÍTICA DE LA SILLERÍA

Los primeros estudios de la sillería de Moguer aparecen a principios del siglo XX, en el que confluyen dos circunstancias que favorecerán el estudio y posterior difusión del mueble. Por un lado, el creciente interés de la comunidad científica por el arte islámico una vez superada la visión romántica,² y por otro, la extinción definitiva de la comunidad de clarisas, tras el

² Lo ejemplariza la aparición de la revista científica *Al-Andalus* en 1933, dedicada a estudios del mundo islámico.

fallecimiento de la última abadesa acaecido en 1903.³ Hasta ese momento, y por motivos de estricta clausura, el acceso al coro era exclusivo de la comunidad de monjas.

Así pues, la primera mención del mueble aparece en una fecha tan temprana como 1908, en el monográfico de Pelayo Quintero dedicado a las sillerías corales españolas.⁴

Posteriormente, en el artículo escrito por Eduardo Díaz en 1920 sobre la historia y arte del convento, publicado en la revista barcelonesa *Vell i Nou*, la sillería es denominada árabe-granadina. Así mismo se incluyen dos de las primeras imágenes conocidas del mueble (Fig. 1).

Uno de los primeros investigadores en tratar el tema de sillerías desde una visión científica y arqueológica, será Leopoldo Torres Balbás, en 1954, con su trabajo titulado “Sillerías de coro mudéjares”. Para ello ilustra las explicaciones con despieces e indicaciones de ensamblaje, vinculando y comparando aspectos comunes y diferenciando los rasgos particulares de este grupo. Es, además, el primer autor en reivindicar el papel de sus artífices, los carpinteros. Este trabajo ha sido un referente para posteriores estudios.

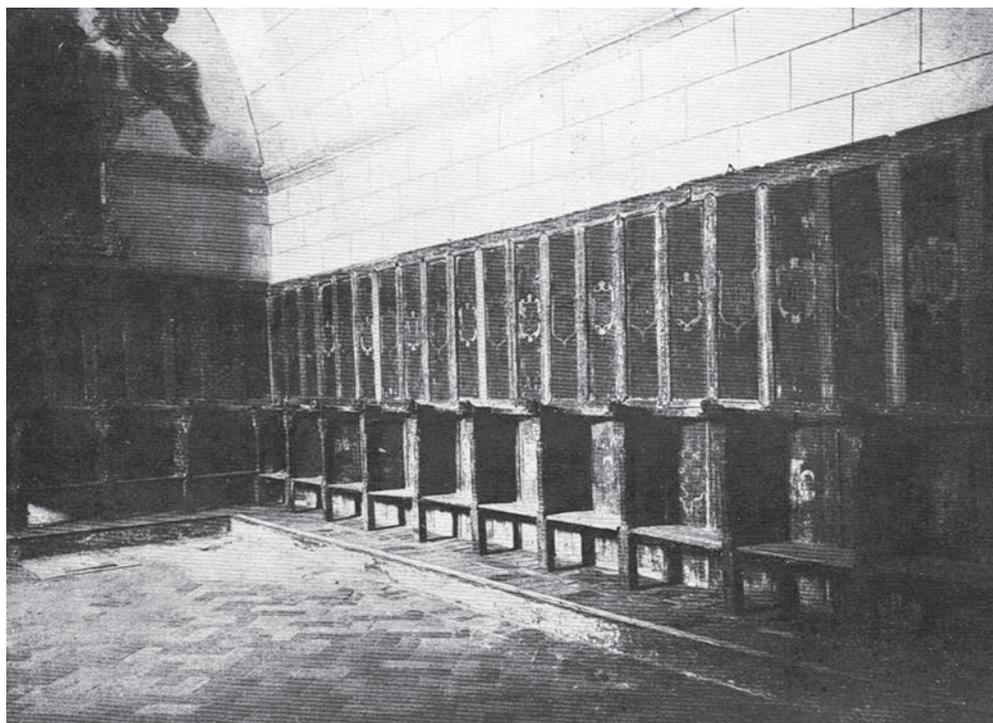


Fig. 1. Imagen general de la sillería, publicada por Eduardo Díaz en 1920

³ J. M. GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*. Sevilla, 1978, pp. 33-40.

⁴ Es quizás también la primera vez que, bajo la clasificación de “sillerías primitivas sin figura humana”, se agrupan, por cronología, los conjuntos de Moguer, Astudillo y Gradefes. P. QUINTERO, *Sillas de coro*, Cádiz, 1908, pp. 29-31.

El volumen de Juan Miguel González publicado en 1978, hasta ahora único estudio histórico y artístico del monasterio, es una obra interesante en tanto que recoge datos relevantes para entender la trayectoria del edificio, de su patrimonio y de la gente que lo creó, transformó y cuidó.

Más recientes son las aportaciones actualizadas de Ramón Yzquierdo (2008) y de Ángela Franco (2010), en las que la sillería de Moguer es tratada en relación con el resto de las sillerías del grupo peninsular.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar los manuales sobre la historia del mueble de Miguel de Asúa (1930), Luis Feduchi (1946) y el de María Paz Aguiló (1987). En este último trabajo aparece una fotografía de dos estalos de Moguer, con una errata del pie de foto, dado que los identifica como obras del Museo Arqueológico de Madrid,⁵ pero se trata realmente y sin ninguna duda, de una instantánea de los dos ejemplares que salieron del convento para ser expuestos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, tal y como demuestra una imagen alternativa publicada en el catálogo de exposición titulado *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*.⁶ Sobre la cuestión de estos dos estalos viajantes me volveré a referir más adelante

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

Nada sabemos sobre el encargo o los nombres de los artífices de la sillería de Moguer, y desde que Torres Balbás propuso su creación en el tercer cuarto del siglo XIV,⁷ tampoco se han vuelto a proponer fechas alternativas.⁸ Sin embargo, debemos tener presente que el mueble debió ser uno de los primeros elementos prioritarios con los que se dotó la comunidad, necesario para el culto y la liturgia, una vez que ésta se asentó y se consolidó tras la fundación del monasterio, entre 1337 y 1338.⁹

El establecimiento fue promovido por doña Elvira Álvarez, esposa del almirante de Castilla, don Alonso Jofre Tenorio,¹⁰ señores de Moguer. Ellos mismos, y posteriormente sus descendientes, los Portocarrero, gozaron del privilegio de ser patronos del convento, convirtiendo la iglesia en panteón familiar.¹¹

El convento fue creciendo en prestigio y de sus muros, partieron monjas para fundar y reformar otros tantos establecimientos de clarisas en Andalucía, como el de Santa Clara de

⁵ M. P. AGUILÓ, *El mueble clásico español*. Madrid, 1987, p. 97. Los estalos corales que se conservan en dicho museo madrileño son los cuatro siales provenientes de Astudillo y los tres de Gradefes.

⁶ B. NAVARRETE, *Arte antiguo en la exposición iberoamericana de 1929*, Sevilla, 2014, pp. 194-195.

⁷ L. TORRES, "Sillerías de coro mudéjares", *Al-Andalus*, vol. XIX (1954), pp. 212-213.

⁸ GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, p. 178. R. YZQUIERDO, "Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41 (2008), p. 129. Á. FRANCO, "La sillería de Santa Clara de Astudillo". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81 (2010), p. 262.

⁹ GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, pp. 34-35. YZQUIERDO, "Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia", p. 128.

¹⁰ Á. FRANCO, "La sillería de Santa Clara de Astudillo". *Publicaciones de la Institución*, p. 262.

¹¹ GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, pp. 40-46.

Córdoba y el de Santa Clara de Jaén, entre otros.¹² No obstante, con la llegada de la Desamortización de Mendizábal, la comunidad, desprovista de sus bienes y sin medios apropiados para subsistir, entró en una fase de decadencia de la que nunca se recuperará.¹³

FORMA, ESPACIO Y TOPOGRAFÍA DEL CORO

El coro fue dispuesto y destinado topográficamente para la ubicación habitual en este tipo de fundaciones: separado y a los pies de la nave de la iglesia, de planta rectangular, y desdoblado en dos coros superpuestos, siendo el bajo el espacio destinado a alojar la sillería. Idéntica articulación y organización coral encontramos en Santa Clara de Toro y en Santa Clara de Astudillo.

Esta disposición segregada del coro permite a la comunidad seguir la liturgia y los rezos lo convenientemente alejada de los oficiantes, y sobre todo, de los asistentes que acudían a la iglesia. La gran obertura practicada en el muro entre iglesia y coro, protegida por una reja, permitía a la comunidad, dentro de su clausura, participar en todo en lo que se acontecía en el presbiterio, mientras que, a través del comulgatorio lateral, las monjas recibían la comunión.¹⁴ Precisamente, esta característica de aislamiento secular ya fue propuesta por Pelayo Quintero¹⁵ como un factor clave para entender el por qué los ejemplos más antiguos de sillería conservados en la península, provienen de conventos femeninos, pues la clausura los mantuvo al margen de las fiebres reformadoras hasta llegar el siglo xx.

Hemos de suponer que la distribución actual de la sillería en el coro, a pesar de las restauraciones, respeta, en mayor o menor medida, la original.

Los estalos se organizan de manera asimétrica, mediante una única hilera, a ambos lados de los muros del lado del Evangelio, donde se disponen diez sillas, y en el de la Epístola, trece más. Además, en el muro occidental, se hallan dos grupos de tres sillas colocadas y distribuidas a ambos lados de la puerta de acceso al coro. En total, la sillería suma 29 estalos, pero este número debió ser en origen mucho más elevado, si tenemos en cuenta que la bula *Sacris Cavetur*, promulgada en 1354 por el papa Inocencio VI, menciona un total de 50 monjas.¹⁶ Que hubiera más sitialos lo deduzco por la plataforma de albañilería en la que se asienta todo el mueble. Esta estructura, que podría ser de factura bastante posterior a la sillería, fue hecha *ad hoc* para ella. Su superficie se extiende por los dos extremos de los muros norte y sur, abarcando más allá de donde ahora acaban las sillas. Sin duda, toda la superficie de la plataforma debió de estar ocupada por al menos, dos estalos más, uno a cada lado. De igual manera, si observamos el último asiento del lado de la Epístola, advertimos la presencia de un travesaño con caja de eje, destinado a un tablón de asiento. Esto indica que la fila no acababa con la mencionada silla, sino que tenía continuación con, al menos, otra más.¹⁷ Y para corroborar la

¹² Ibidem, pp. 35-36.

¹³ Ibidem, pp. 33-40.

¹⁴ Según lo dispuesto por la Regla de Santa Clara (RC1, forma 1), capítulos V y XII.

¹⁵ P. QUINTERO, *Sillas de coro*, pp. 30-31.

¹⁶ GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, p. 36.

¹⁷ Lamentablemente, en el lado contrario, el travesaño original fue sustituido en una reciente restauración.

hipótesis, vuelvo a la fotografía publicada por Aguiló que he mencionado previamente. La captura es tan nítida que permite identificar y situar, gracias a la policromía, mediante un ejercicio comparativo, tres de los cuatro tablones que conforman los dos dorsales de los siales. En concreto se trata del primer tablón del dorsal de la izquierda de la imagen, y que hoy forma parte del séptimo asiento, en el lado de la Epístola. La segunda pieza está en la segunda silla del lado del Evangelio, y el tablón de la derecha del segundo dorsal de la fotografía, localizada en el cuarto sial, de nuevo, en la fila de la Epístola. El cuarto, correspondiente al tablón de la derecha del segundo asiento, no se localiza en el montaje actual. De esta diferencia de distribución de estos dorsales, se puede concluir que, efectivamente, faltan sillas y que, además, la distribución y ubicación de los tablones que aparecen en la fotografía no son exactamente las mismas que hay hoy, es decir, que, tras la Guerra Civil, el conjunto se volvió a montar sin el orden que tenía previo al conflicto.

Finalmente, como en el caso de Astudillo, en este tipo de sillería conventual no hubo silla de honor o presidencial, siendo todos los siales resueltos constructiva y ornamentalmente de la misma manera, sin hacer distinción de ningún tipo entre el que debía ocupar la abadesa y los del resto de la comunidad. Este hecho está vinculado a las características de la regla y de su organización dentro del espacio coral, donde, a diferencia de comunidades benedictinas, no había necesidad de establecer la jerarquía de la abadesa mediante estalo diferenciado en el conjunto de la sillería.

MOVIMIENTOS Y RESTAURACIONES DOCUMENTADAS DE LA SILLERÍA

El mueble ha sufrido cambios estructurales a lo largo de su historia. Dos son los momentos claves que marcaran las reformas, restauraciones y movimientos de la sillería y que configuran el aspecto actual del mueble. El primero de ellos se sitúa entre 1473 y 1482, período en que se vuelve a policromar la sillería, coincidiendo con una reforma del coro. La reiterada aparición en los respaldos del escudo del cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla durante esos años, junto con la heráldica de familias locales, ayuda a acotar esta primera intervención (Fig. 2).¹⁸

Un segundo momento es el que viene marcado por los cambios y transformaciones que tienen lugar partir de principios del siglo xx. Por un lado, cuando la sillería se da conocer a la opinión pública, y por otro cuando la comunidad original¹⁹ se extingue y el coro y todo su contenido, pierde por completo todo su sentido, significado y función.

Así pues, en la imagen publicada por Díaz en 1920 (Fig. 1), la tarima donde hoy se asienta la sillería no existía, ya que toda la estructura descansaba directamente sobre la plataforma de albañilería, por lo tanto, si en esos momentos ya no había tarima debemos pensar que, en un momento indeterminado anterior a la fotografía, se desmontó todo el mueble para retirar

¹⁸ GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, pp. 139-140.

¹⁹ Después de las clarisas, el monasterio fue habitado inmediatamente por las Esclavas Concepcionistas, fundación del arzobispo sevillano Marcelo Spínola. Posteriormente, su lugar es ocupado por el establecimiento, también temporal, de la orden de los capuchinos, los cuales abandonan el monasterio en 1975, pasando todo el conjunto a ser gestionado por la diócesis de Huelva. GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, pp. 38-40.



Fig. 2. Sitiales del lado de la Epístola, con la policromía del último cuarto del siglo xv (Foto: V. Roonthiva)

la estructura inferior de madera. Este hecho indica que la sillería ya había perdido uso, dado que la tarima es una estructura que le da estabilidad, funcionando como forjado donde fijar los estalos. Es notorio también que, en ese momento de la captura faltaban todos los tablonces inferiores de los costados, es decir, los que están por debajo de los asientos, provocando que los travesaños verticales del frente acabaran por tener un aspecto similar a los de las patas de una silla.²⁰ Esta era la imagen que los visitantes que acudieron a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 pudieron ver de los dos estalos que allí se presentaron. En efecto, se trata de las dos sillas de Moguer que fueron desmontadas y transportadas para ser exhibidas, junto a otras obras religiosas de la región, en la sala 1 del Pabellón Mudéjar.²¹

Pocos años después sucede el acto más traumático para el mueble: los destrozos provocados por la Guerra Civil que a punto estuvieron de hacer desaparecer la sillería, y que, de hecho, y como ya he comentado anteriormente, algunos estalos acabaron por desaparecer. Las crónicas hablan de tal daño ocasionado en los sitiales, que la hermana Brígida, “pacientemente

²⁰ Similar situación presenta hoy los tres sitiales de Gradefes, los cuales les faltan los tablonces de separación y que debían ir entre las ranuras que hay entre los travesaños verticales delanteros y posteriores.

²¹ En el catálogo general aparecen con el número 99. Junto con los estalos corales, también se llevaron doce obras más provenientes del convento, entre ellas las puertas del coro y diversas tallas y muebles. *Catálogo de la sección de Arte Antiguo. Exposición Ibero-Americana 1929-1930*, Sevilla, 1929, pp. 11-163.

reunió las tablas y trozos de madera”.²² También se encargó de guardar todo lo recogido, hasta el momento en que fueron trasladados a los Reales Alcázares de Sevilla en 1940. Allí, el carpintero y sacristán Manuel Crespo,²³ restauró por completo el mueble, volviendo al convento el 1 de diciembre de 1944.²⁴ Debemos pensar que las tablas de los asientos que había antes de 1936 no pudieron ser salvados en su integridad, bien porque se perdieron en la contienda o bien porque no eran los originales y cuando llegaron a Sevilla, se descartaron, ya que todos los asientos fueron substituidos en esa restauración. También, de ese momento se corresponden algunos de los injertos que hoy podemos observar y que fue posteriormente respetado por la restauración más reciente. En dicha intervención, efectuada *in situ*, entre 1997 y 1998, se recuperó la policromía del conjunto, eliminando la suciedad adherida, dejándola con el aspecto actual. Finalmente, en 2020, los responsables del bien decidieron retirar, con buen criterio, todos los tablonos de los asientos que fueron colocados en 1944, ya que constituían un potencial foco de infestación de xilófagos para el resto del mueble.²⁵

LA SILLERÍA DE MOGUER: EL TALLER, LA TIPOLOGÍA, LA ARTICULACIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN

El mueble está construido con, al menos, dos tipos de madera. Por un lado, pino, que he podido identificar en los travesaños del apoyabrazos y en algunos tablonos de los respaldos de las sillas y de los dorsales. Por otro lado, Torres Balbás menciona el uso de madera de granado²⁶ para las partes talladas, es decir, en los travesaños verticales y en los travesaños de los leones.²⁷

La sillería de Moguer presenta particularidades formales y técnicas específicas que la vinculan a talleres nazarí y que, ya desde Torres Balbás los autores han ido remarcando, sin entrar en mayores detalles.²⁸ Así lo atestigua el uso reiterativo y destacado de la epigrafía en cúfico geométrico,²⁹ ejecutada con minuciosidad,³⁰ y que se distribuye a lo largo de las tres caras de

²² GONZÁLEZ, *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*, p. 139.

²³ *Ibidem*, p. 139.

²⁴ Z. PEINAZO, “Homenaje a la hermana Brígida en Moguer”, *Huelva Ya. El Periódico digital de Huelva*, 2014.

²⁵ Agradezco a Francisco José Rodríguez, guía del monasterio, por la información aportada sobre las últimas actuaciones.

²⁶ TORRES, “Sillerías de coro mudéjares”, p. 209.

²⁷ A este respecto, no he podido comprobar la exactitud de esta información recogida por Torres Balbás. De ser confirmada, sería uno de los pocos muebles medievales hechos con madera de granado.

²⁸ Torres Balbás proponía que una de las inscripciones se traducía como “el imperio perenne”. TORRES, “Sillerías de coro mudéjares”, pp. 209-213.

²⁹ Cabe destacar la repetición de la palabra “salud”. A pesar de ello, aparecen ciertos errores de escritura o de transcripción, como la omisión de letras o la posición invertida de alguna de ellas. Tengo que agradecer a Julie Marquer y a Maria del Mar Valls por su inestimable trabajo de transcripción de las inscripciones de Moguer, y que desde Torres Balbás no se habían vuelto a estudiar. Sin duda, las cuestiones formales y epigráficas de la sillería son asignaturas pendientes de profundizar como vía para conocer mejor el contexto del mueble y de sus artífices. Sería deseable que esta primera tentativa de revisión de la epigrafía desemboque en un trabajo específico que trate sobre esta cuestión más en detalle y profundidad

³⁰ Por las características de la talla con un relieve poco profundo, el dorado aplicado tanto en el ábaco como en el capitel, así como en la crinera de los leones, hace que el trabajo escultórico pierda definición. De este modo, allá donde se ha perdido la capa de preparación y el dorado, la inscripción es mucho más legible.

los ábacos de los capiteles, así como la inclusión de la imagen del león como representación figurativa permitida en la cultura islámica.³¹ De esta manera, podemos presuponer que la ejecución debió ir a cargo de un taller de carpintería familiarizado con el arte islámico, y más en concreto, del estilo granadino, con cierta experiencia y especializado en mobiliario.³² Los sitaliales de Moguer son una prueba elocuente del trasvase de conocimientos y de sensibilidades, así como muestra de una versatilidad y adaptabilidad del trabajo de los talleres del momento. Así mismo, no puedo dejar de mencionar que las técnicas constructivas de la sillería de Moguer, y también los estalos de Gradefes, presenta paralelismos formales, pero también analogías técnicas de construcción con el *minbar*, el mueble más representativo de una mezquita, como el del ejemplo preservado en Kutubiyya.³³

Igualmente, la morfología estructural de Moguer o de la estructura constructiva es prototípica del grupo de sillerías con costados paralelepípedos en su variedad peninsular³⁴ con los que estos talleres debían estar familiarizados. Como su nombre indica, es característico por el uso de un módulo prismático formado por la repetición de unidades de costados rectangulares, configurados con travesaños horizontales, ensamblados a caja y espiga en dos travesaños verticales y que, con sus respectivas ranuras en los cantos, permiten encajar sendos tablones de cerramiento por costado. Los refuerzos del ensamblaje durante el montaje se realizan con clavillas de madera. Este sistema constructivo, que limita al máximo el uso de metal, como clavos de forja o bisagras, facilita el montaje y desmontaje sin provocar grandes daños en la madera.

El travesaño horizontal inferior sirve, además, como caja de eje, para apoyar y colocar el tablón del asiento, que previamente se ha trabajado con dos espigas de perfil circular en los extremos, formando una pieza en forma de T. Estas espigas condicionan el montaje de la sillería, dado que, al tener un extremo más largo para instalar el tablón del asiento, el trabajo y proceso de montaje del mueble tenía que ir obligatoriamente en orden secuencial y ordenada, es decir, a medida que se iba colocando los costados, se iba encajando la espiga del asiento correspondiente en la caja de espiga del travesaño, y a continuación, se cerraba la espiga opuesta instalando el costado siguiente.

³¹ P. MARINETTO, *Los capiteles del Palacio de los Leones en la Alhambra*. Granada, 1996, pp. 67-194.

³² No son extraños la mención de nombres de origen islámico en las fuentes de artífices contratados para ejecutar proyectos de sillerías corales. En la Corona de Aragón conocemos el caso de los maestros Mahoma de Borja y Mahomíco Alboginí, documentados en 1401 construyendo los estalos de la catedral de Huesca (A. DURÁN, *Historia de la catedral de Huesca*. Huesca, 1991, pp. 102-105). Torres Balbás cita los nombres de Habrahim, Massot y Mahomet para la construcción de la primera sillería de la catedral de Palma (L. TORRES, Leopoldo, *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar. Ars Hispanae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. IV. Madrid, 1949, p. 404).

³³ J. M. BLOOM et al. (1998). *Le minbar de la Mosquée Kutubiyya*. Nueva York, 1998.

³⁴ Esta tipología de sillería no es exclusiva de los reinos peninsulares, dado que la podemos encontrar también en Europa, donde los costados se resuelven también con cerramientos rectangulares, más o menos complejos, resultando estalos prismáticos. Uno de los ejemplos más antiguos conservado, anterior a 1250, se haya en la catedral de Ratzeburg. En la península italiana es un modelo frecuente y habitual, siendo el conjunto de la catedral de Susa, fabricado entre 1320 y 1330 (S. DAMIANO, "Cori lignei in Valle di Susa". En G. ROMANO (ed.), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Turín, 2002, pp. 21-92), o el de Santa Maria in Valle en Cividale del Friuli, dos de los más representativos de este tipo. Así mismo, este tipo configuración paralelepípedo o prismático de sitaliales también es común en las *sedillias* (J. A. CAMERON, (2015). *Sedilia in medieval England*. 2015) y también en el mobiliario no coral vinculado a las celebraciones litúrgicas, como el conocido banco proveniente de la iglesia catalana de Sant Climent de Taüll (C. LLARÁS, "El banco de Taüll", *Locus Amoenus*, 4 (1998), pp. 107-126).

La sencillez constructiva de este sistema basculante de asiento de eje por caja presenta un inconveniente. Aparece con el tiempo y con el uso intenso, provocado por el debilitamiento de la zona más sensible del asiento: las espigas que actúan como eje. Éstas, por fatiga y estrés, se desgastan, acaban por romperse y consecuentemente, el tablón del asiento se desajusta y finalmente se sale de la caja de eje. Dado que una vez rota la espiga y cualquier reparación era infructuosa porque aguantaba poco tiempo, el paso siguiente era substituir toda la pieza del asiento y cambiarla por otro tablón nuevo. Para poner el asiento era necesario desmontar, al menos, un costado para volver a encajar ambos ejes. Quizás este sea uno de los motivos por el que los estalos de Moguer no conserven ningún asiento basculante original.

Vemos pues, que la compleja y particular solución de los costados mediante el ensamblaje de diversas piezas a caja y espiga, es lo que define y diferencia a este grupo peninsular de otras tipologías de sillerías contemporáneas. Si comparamos la construcción de los costados de este grupo con el tipo más habitual de sillería y que ejemplifican los modelos de las catedrales de Lausana, Poitiers o Colonia,³⁵ comprobamos la gran diferencia constructiva entre uno y otro tipo. En el modelo continental, el costado está constituido por una sola pieza o tablón grueso de madera, del orden de 3,5 hasta 7 centímetros grueso, con una parte superior donde se encaja el travesaño del apoyabrazos³⁶ que puede resolverse con cierta inclinación hacia atrás. La parte frontal del costado suele estar articulada en tres partes bien definidas. La primera, en la parte alta, se resuelve mediante la inclusión de una columnilla adosada, complementada con una pieza, llamada apoyamanos,³⁷ que sobresale del perfil, y que normalmente está trabajada con formas figurativas (canónica de Bard-le-Régulier), vegetales o geométricas (abadía de la Chaise-Dieu) o de medallón con relieves laterales (catedral de Barcelona). Le sigue una sección central, que se trabaja mediante un perfil en cuarto de círculo, que corresponde al ángulo de obertura, del orden de 70° u 80°, del asiento basculante. Finalmente, en la parte inferior, el perfil vuelve a ser recto, habitualmente decorado con moldura y relieves en los bordes, y en los casos más complejos, se vuelve a colocar una segunda columnilla adosada. Así mismo, en esta tipología europea o gótica, se usa la bisagra de metal para conseguir un asiento abatible. Este elemento une el asiento con el travesaño posterior del asiento, inexistente en Moguer y en su tipo. Esta solución mediante bisagras hace que las reparaciones en este tipo de estalos sean más fáciles, ya que no es necesario eliminar todo el asiento por otro, ni tampoco desmontar el costado adyacente en caso de que la bisagra se rompa (Fig. 3).

Volvamos al caso tipológico peninsular. La forma prismática en este tipo de sillerías queda aún más acentuada por la superestructura. Esta monumentalización se consigue mediante un

³⁵ Esta tipología de sillas tiene un gran desarrollo y predominio en siglo XIII, teniendo bastante éxito, llegando a utilizarse hasta bien entrado el siglo XVII. Aparece dibujada en el Cuaderno de Villard de Honnecourt (1220-1240), constituyendo un modelo clásico de sillería coral en el ideario medievalista, e incluido como prototipo por Viollet-le-Duc en su Diccionario razonado de la arquitectura francesa (1866). V. ROONTHIVA, "La cadera d'honor de l'antiga catedral de Roda d'Isàvena: una mirada segons les evidències materials" (2022, en prensa).

³⁶ También es designada como moldura de coronaminete. E. C. BLOCK, F. BILLIET (ed.), *Lexicon of medieval choir stalls. Liturgical furniture of the 13th to 16th centuries*. Turnhout, 2019.

³⁷ Algunos autores la denominan paciencia o apoyabrazos. En nuestro caso, prefiero la forma apoyamanos, para no entrar en confusión con la denominación apoyabrazos, también referida como codera. Es un elemento que facilita al usuario levantarse y sentarse del asiento.

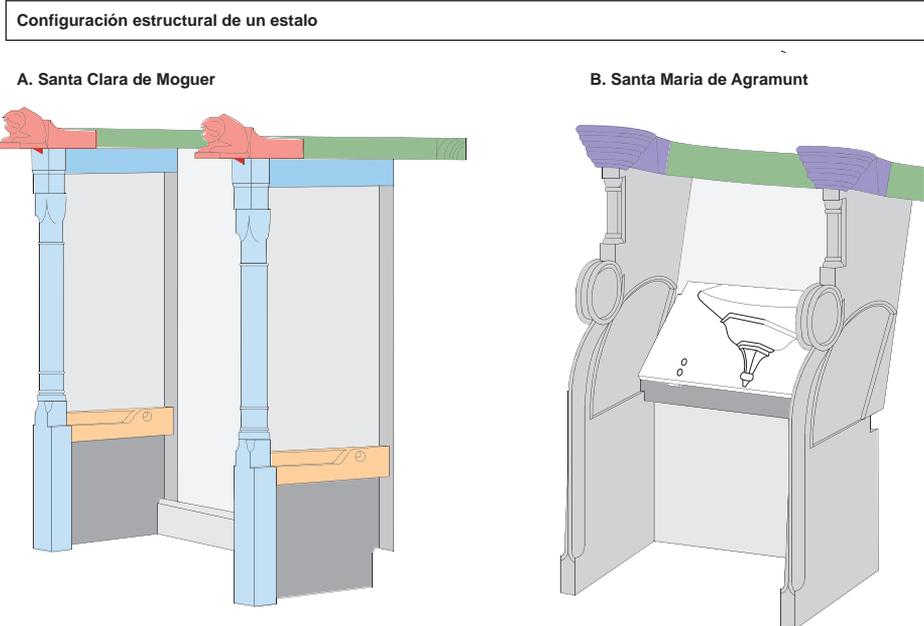


Fig. 3. Configuración y partes de un estalo Santa Clara de Moguer comparándolo con un estalo de tipología gótica, proveniente de Santa María de Agramunt (Dibujo: V. Roonthiva)

dorsal de tablonces, que se remata en su parte superior por un dosel corrido que es sustentado en la parte frontal por los travesaños verticales, y que generan arcuaciones que individualizan y marcan la separación de cada estalo. Los soportes verticales frontales, al ser tectónicos, se trabajan necesariamente en una sola pieza de madera. En Astudillo los soportes son de forma ochavada, mientras que en Toro están basados en columnas con capitel y fuste cilíndrico. Así también se articula la denominada cátedra o silla de honor de la ex catedral de Roda de Isábena (Huesca),³⁸ con una doble superposición de columnas alargadas trabajadas con una sola pieza de madera cada una ellas.

El uso del color es quizás uno de los rasgos más característicos de la tipología prismática peninsular, pero no es exclusivo del territorio como pudiera parecer. En la sillería de Santa María in Valle de Cividale del Friuli, obra acabada en el último cuarto del siglo XIV y ejecutada por un taller veneciano, presenta abundante talla y decoración geométrica aplicada, e incluye en la silla de honor la heráldica de la abadesa Margherita de la Torre, la promotora del mueble. El conjunto friulano también se complementa con una rica policromía.³⁹

³⁸ YZQUIERDO, “Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia”, p. 128. ROONTHIVA, “La cadira d’honor de l’antiga catedral de Roda d’Isàvena: una mirada segons les evidències materials” (en prensa).

³⁹ E. FRANCESCUTTI, “Gli stalli lignei del Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli”, <https://www.sabap.fvg.beniculturali.it/gli-stalli-lignei-del-tempietto-longobardo-di-cividale-del-friuli/>

El antecedente directo y más antiguo de este grupo de sillerías lo encontramos en el coro pétreo del Maestro Mateo de la catedral de Santiago de Compostela, conjunto ejecutado alrededor de 1200.⁴⁰ En la sillería policromada, se repite la misma morfología constructiva prismática, tanto en los asientos, como en la superestructura. El nivel superior se sostiene mediante columnas y se remata con una cubierta que ayuda a situar y caracterizar cada estalo. ¿Podemos considerar que la sillería de piedra de Mateo es uno de los testimonios más antiguos y ambiciosos de una tipología europea que pudo ser habitual en los siglos del románico, y que perduró en la península hasta bien avanzado el siglo XIV, ejemplarizados en Moguer, Toro y Astudillo?

UNA PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN ESTRUCTURAL SEGÚN LAS EVIDENCIAS MATERIALES Y MEDIANTE EL MÉTODO COMPARATIVO

Ya he aludido a la singularidad de Moguer por ser una obra que formalmente esta vinculada a talleres nazarís. Pero hay otra característica estructural que, hasta ahora, la diferenciaba del resto del grupo, y es la notable y extraña ausencia del dosel.⁴¹

Sin embargo, si hacemos una atenta observación y un análisis de las partes constructivas, y un estudio comparativo con los referentes más directos, veremos ciertas incongruencias morfológicas que nos llevan a deducir que el montaje actual de Moguer no se corresponde al diseño original y, que, en un momento determinado, tuvo un remate de cubrición como sus homólogas de Toro y Astudillo (Fig. 4).⁴²

Existen varias evidencias materiales de esta reforma posterior, y que analizaré a partir de la configuración actual de las sillas. Observemos los leones y su posición dentro del conjunto. Si lo comparamos con las otras sillerías, este es un elemento estructural único y propio. Se trata de una pieza de madera compuesta por dos partes: una delantera tallada y decorada con la cabeza y torso de león en posición de reposo, y otra posterior simplemente escuadrada. No aparece tampoco en Gradefes, que se remata frontalmente mediante un travesaño vertical, profusamente trabajado con relieves en ataurique, que llega hasta el nivel del travesaño de la codera.

¿A qué se debe la inclusión de los leones en Moguer? Sin duda, debieron colocarse a modo de apoyabrazos, es a decir, como punto de apoyo para levantarse y sentarse. Sin embargo, llama la atención la posición de este travesaño ya que se dispone formando un extraño voladizo en el frente, haciendo sobresalir bastante el torso del animal del plano vertical. Como apoyabrazos no hay necesidad de que sobresalgan tanto. Si miramos por debajo de las bases de los felinos, nos llama la atención una pequeña pieza y que aparece, en la mayoría de los casos, tallada en el mismo bloque del travesaño. Se trata de una lengüeta, trabajada en diagonal

⁴⁰ R. YZQUIERDO, "El coro del Maestro Mateo". En *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 20-28).

⁴¹ De hecho, Ramón Yzquierdo la incluye en la categoría de sillería bajomedieval sin dosel, junto con el del descontextualizado conjunto de Gradefes. R. YZQUIERDO, "Sillas, coros y cátedras medievales: notes sobre su ubicación y funciones". En *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 135-138.

⁴² El dosel convierte el estalo en una caja de resonancia para el canto, pero también funciona como elemento de protección del frío, sobre todo cuando las celebraciones se alargaban. Así mismo, para combatir los rigores del invierno las sillas podían tener elementos que ayudaban a mitigar el frío, con cojines, esterillas o sacos con paja, tal como lo hacían las monjas cistercienses del monasterio de Vallbona de les Monges.

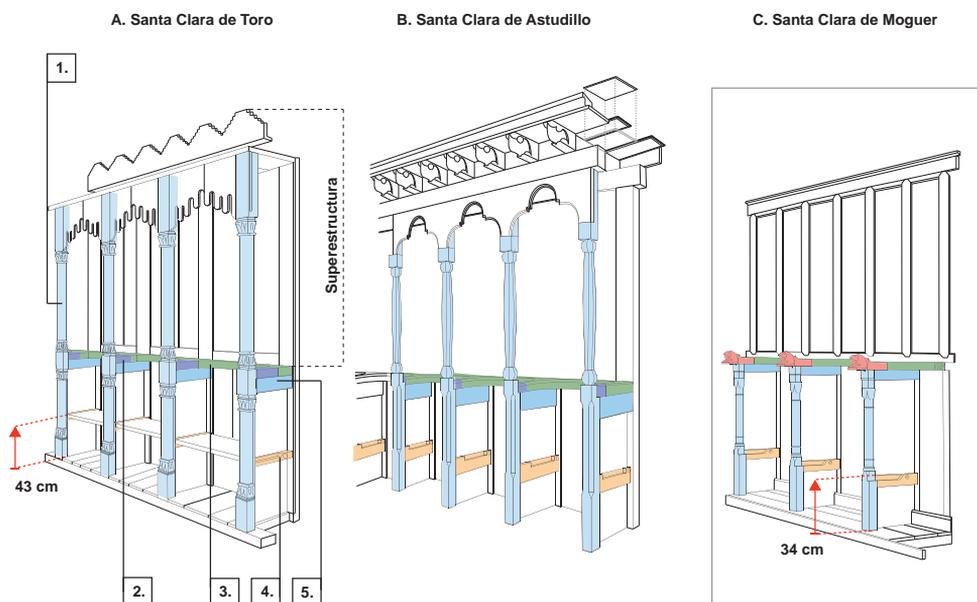


Fig. 4. Dibujo comparativo de las estructuras y partes constructivas de las sillerías de Toro, Astudillo y Moguer (Dibujo: V. Roonthiva)

1. Travesaño o soporte vertical; 2. Antecodera; 3. Travesaño de la codera; 4. Travesaño horizontal del asiento; 5. Travesaño horizontal superior

respecto al plano inferior de la base de los leones, y que, en parte, es causa de que estos travesaños no puedan recular más respecto a la posición que tienen ahora (Fig. 5). En algunos se ha comprobado que esta lengüeta está ausente, eliminada previamente, para poder encajar el león. Es bastante curioso que la lengüeta aparezca en los dibujos publicados por Torres Balbás, pero no comenta nada sobre ella.

Es evidente que si los carpinteros la dispusieron ahí es porque tenía una función definida: encajar en una ranura. Pero ¿en qué ranura? En la posición actual de los leones, esta pieza de encaje no tiene ningún sentido, ya que queda justo por delante del travesaño vertical, actuando de tope, tal y como aparece en el dibujo del estudio de Torres Balbás. Para que tuviera lógica constructiva, las lengüetas se tenían que haber tallado unos centímetros más atrás y encajar en el travesaño vertical ¿tanto se equivocó el carpintero con las medidas? Y si fue así ¿por qué no las suprimió en el montaje si finalmente no iban a hacer ninguna función? Antes de responder a estas preguntas, avancemos con otras evidencias y así podré poner un poco más de luz sobre esta cuestión.

Otro indicador que prueba modificaciones estructurales en el diseño original, y estrechamente vinculado a la cuestión de los travesaños de los leones, lo encontramos en los travesaños verticales frontales. Estos soportes presentan marcas propias de haber sido aserrados en su altura actual en un momento posterior al montaje original. La pista de esta mutilación nos la proporciona la policromía: en la zona del área de aserrado las capas de pintura están



Fig. 5. Una de las lengüetas solidarias de la base de los leones (Foto: V. Roonthiva)

claramente seccionadas, con interrupción brusca y limpia, consecuencia producida por un corte (Fig. 6). Esto provoca que queden a la vista, las capas de la técnica constructiva, como si de una estratigrafía se tratase.⁴³ Además, el aserrado en algunos travesaños es poco cuidadoso y no está bien escuadrado ni anivelado, lo que indicaría un trabajo improvisado y sin ninguna duda, posterior a la policromía del siglo xv.

Tampoco se tuvo en cuenta el nivel de los travesaños horizontales al cortar el soporte vertical. Así, en algunos casos el travesaño vertical sobresale del nivel, provocando una posición forzada de los leones. Por este motivo, algunos felinos están desnivelados respecto a los travesaños posteriores y tienen una cierta inclinación hacia atrás (Fig. 7).

Resumiendo, sabemos que los soportes verticales, que ahora sólo aparentan ser el frontal del costado del asiento y que mueren por debajo de los leones, tenían más altura, sobrepasando el nivel de los asientos. Esto sin duda podía permitir que los altos travesaños verticales, actuaran de soportes para una superestructura cubierta o dosel, del cual hoy sólo quedan los dorsales.

Por lo tanto, si los travesaños verticales se perlongaban más allá de la altura de los estalos, entonces los leones no podían estar diseñados para ocupar esta posición. Las lengüetas de

⁴³ De esta manera podemos observar a visu los diferentes estratos de la policromía, compuesta por, al menos por dos aplicaciones correspondientes a dos épocas.

Fig. 6. Marca de corte limpio en la parte superior del travesaño vertical. Asimismo, se observa al menos dos policromías superpuestas.

(Foto: V. Roonthiva)



Fig. 7. Inclinación del león, debido a un desajuste por haber sido el travesaño vertical cortado ligeramente por encima del travesaño horizontal (Foto: V. Roonthiva)



debajo de la base nos dan cierta pista de su primitivo lugar, bien en el sector de las sillas, bien en el remate del desaparecido dosel.

Para poder dar una ubicación alternativa de los leones dentro de los sitiales, tengo que recurrir de nuevo al método comparativo mediante el análisis constructivo de otra sillería. Se trata de un conjunto que hasta hace poco era desconocido, el de la iglesia catalana de Santa Maria de Cornellà de Conflent,⁴⁴ hoy municipio perteneciente al departamento francés de

⁴⁴ Se trata de un conjunto injustamente olvidado, a pesar de su gran interés como mueble coral. Su cronología, de mitad del siglo XIV, y sus particulares soluciones híbridas, la hacen única en el contexto hispano.

Pyrenées-Orientales. El mueble se conserva, restaurado y relativamente completo, en la tribuna alta,⁴⁵ y volvemos a ver de nuevo las formas paralelepípedicas en los sitiales (Fig. 8). En la parte inferior de los costados aparece un travesaño horizontal que funciona como base de los estalos, una zapata, que no está ni en Gradefes, ni en Toro ni en Astudillo. Con la presencia de lengüetas en la base de los leones de Moguer ¿podemos pensar que era esta la posición que tuvieron los felinos, encajados en la tarima por las lengüetas? En este sentido, añado otra coordenada más a favor de esta hipótesis: si tenemos en cuenta que la altura actual de cada asiento, respecto al suelo de la tarima, es de 34 centímetros, cuando en Cornellà de Conflent es de 40 y en Toro de 43, enseguida notamos que esta altura es bastante baja y muy poco ergonómica, siendo una medida ciertamente incómoda para las monjas, sobretudo en el momento de sentarse o levantarse. Con estos datos, si hacemos un movimiento de los leones hacia abajo, hasta la misma posición que ocupan los travesaños horizontales de la sillería catalana, podemos ganar unos centímetros más de altura para el asiento: la parte posterior rectangular de los leones tiene una altura de 5. Así, ubicándolos como zapatas de los costados, la altura del asiento alcanzaría los 39 centímetros.

Que los leones fueron soporte de algo, también lo corrobora el diseño de la parte superior de estas piezas. En concreto se trata de la moldura que hace entrega entre el torso del felino y



Fig. 8. Sillería coral de la canónica de Santa María de Cornellà de Conflent (Foto: V. Roonthiva)

⁴⁵ V. ROONTHIVA, *El cor de la catedral de Barcelona. Aproximació als materials i a la tècnica constructiva del cadirat. Intervencions de restauració*, Universitat de Lleida, 2018, 30-31.

la parte plana horizontal del travesaño. En este punto se remata, de manera insólita, en forma de caveto y de renvalso. Este trabajo cobra pleno sentido si lo consideramos como un remate hecho para que funcionara de tope, para algún elemento que debía ir colocado encima del travesaño, en la parte lisa sin tallar (Fig. 9). De hecho, en el arte nazarí el uso de los leones como soporte lo ejemplifica de manera elocuente el grupo escultórico de la fuente del patio de los leones de la Alhambra. Por otro lado, en el contexto cristiano también los encontramos como soporte habitual en el ámbito funerario, bajo las urnas funerarias de los sepulcros.

Ahora bien, a pesar de que es plausible que los leones estuvieran en la parte baja de los estalos a modo de zapatas, hemos de considerar que también podrían provenir de la cubierta desaparecida de la propia sillería. Uno de los factores a favor de esta posición elevada la proporcióna el estado de conservación de la madera y de la policromía de estos travesaños. Diversas señales de hollín y de quemaduras producidas a lo largo de tiempo por velas y cirios en la base de los leones, indican un uso de la sillería desde antiguo con este montaje. Paralelamente, es notable el buen estado de conservación de la madera de los leones. Si estos estuvieron en la parte inferior como base de los costados, lo debieron estar durante poco tiempo, ya que existen pocos indicios de pérdidas y golpes producidos con los pies propios de las partes bajas de las sillerías. En cambio, la madera, pero también la policromía, nos indica otro tipo de alteración:



Fig. 9. La moldura superior de león, que indica una funcionalidad de soporte, hoy perdida (Foto: V. Roonthiva)

desgaste por fregamientos constantes, provocados por un uso constante y prolongado en el tiempo por el contacto de las manos. Otro factor a favor de esta posible ubicación alta en el dosel es que los leones dispuestos como base en las sillas, pudieron provocar más de un de tropiezo a las monjas, dado que el torso de los leones debía sobresalir bastante. También, es lógico pensar que era más fácil recolocar un elemento retirado de una estructura que se eliminaba, que levantar todas las sillas para retirar los leones y situarlos donde están ahora.

Independientemente de las hipótesis que he planteado aquí, no cabe duda de que los leones son elementos reaprovechados de una estructura anterior de la misma sillería. Estos elementos debían dar carácter al mueble primitivo, y, que la reforma estructural no eliminó, sino que decidió conservarlos y reubicarlos, dándoles el protagonismo que ahora tienen. (Fig. 10).

Igualmente, los dorsales presentan también una configuración atípica si la analizamos y la comparamos con cualquier otra sillería medieval, y que es provocada precisamente por la falta del remate con dosel. En el segundo sitio de la parte oeste, en el lado de la Epístola, se



Fig. 10. Propuestas de ubicación del travesaño del león en el montaje primitivo (Dibujo: V. Roonthiva)

- A. En la actualidad
- B. Los travesaños como zapata de los costados
- C. Los travesaños como elementos de soporte en el dosel

ha preservado el único resto de una policromía anterior al siglo xv, con los anagramas de Jesús y Cristo que se van alternando. Esta decoración, muy fragmentada, nos ha llegado de manera fortuita, ya que se trata de una reserva de policromía, es decir, un sector que quedó oculto poco después de ser pintado, librándose de esta manera de las reformas posteriores.

Afortunadamente, en los tres últimos tablones de los respaldos de los dos estalos del extremo del lado del Evangelio, se conserva mejor y en más extensión esta policromía más antigua, con lo que nos permite evocar como debió ser el programa pictórico anterior. Se trata de recuadros formados por ornamentos vegetales que enmarcan blasones, y que, repetirá la policromía posterior, actualizando, eso sí, las formas y los motivos. El estilo y la técnica del estrato inferior están vinculados a las soluciones formales e iconográficas de las techumbres pintadas, pero como vemos en Astudillo y en Gradefes, no son nada ajenos a las sillerías. Presenta una gama cromática limitada a cinco colores: ocre para el fondo, pigmentos negro y blanco para los contornos del dibujo; y azul, rojo y blanco para el relleno las figuras (Fig. 11).



Fig. 11. El único respaldo de silla con policromía más antigua a la actual (Foto: V. Roonthiva)

CONCLUSIÓN

La sillería de Moguer es una obra que siempre se ha explicado en relación con las otras sillerías peninsulares con las que comparte técnica constructiva. No obstante, hasta ahora no se había propuesto que la estructura que hoy podemos ver no es exactamente la que nos legó la versatilidad de los carpinteros nazarís, sino que es el resultado de una modificación deliberada que, hoy en día, no he podido precisar en el tiempo ni determinar el motivo, pero que se

puede acotar en un período bastante dilatado, comprendido entre los trabajos de policromía del siglo xv y mucho antes de la extinción de la comunidad de monjas clarisas.

A falta de documentación, son las evidencias materiales las que prueban esta alteración estructural. El estudio comparativo del método constructivo, pero también de la configuración estructural, permite poner en relieve que, a grandes trazos y en el contexto de las ordenes femeninas mendicantes peninsulares, había preferencia por usar una tipología constructiva que debía ser habitual en la época, vinculada también con los talleres encargados de la fabricación de muebles y también de las construcciones de las techumbres y estructuras de madera pintadas.

Este estudio de campo, como una primera aproximación a los cambios estructurales de la sillería y una aportación técnica para su estudio, sin duda enriquece el conocimiento del conjunto. Sin embargo, el mueble ofrece otros aspectos también pendientes de revisar que permitieran conocer mejor el contexto del momento de su creación, como es el caso de la de heráldica anterior a la del siglo xv, o de la cuestión epigráfica, que sospecho pudiera estar estrechamente vinculada a la presencia de los leones en la sillería, e incluso, ofrecer pistas de una posible inscripción perdida en el remate del desaparecido dosel.