



La sillería de coro del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Proceso constructivo y análisis formal e iconográfico (1751-1752/1755-1757)

The Choir Stalls of the Madre de Dios Monastery in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz). Construction Process and Formal and Iconographic Analysis (1751-1752/1755-1757)

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla, España

cruzisidoro@us.es

 0000-0002-6406-8675

Recibido: 03/03/2022 | Aceptado: 17/10/2022

Resumen

La sillería de coro del monasterio de dominicas de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) resulta una interesante obra barroca apenas conocida. En este artículo, se documenta su proceso constructivo a mediados del siglo XVIII por su tracista Agustín de Medina y Flores, y los ensambladores y escultores Andrés Benítez y Pedro Asencio, entre otros, materiales y coste, y su patrocinadora, la monja Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila, que la sufragó con la herencia y rentas de su familia, los Vint y Lila, afincados en Cádiz. Esta obra formó parte de un amplio programa de renovación barroca que la profesora efectuó sobre el viejo edificio medieval y renacentista, costado por los fundadores y patronos del monasterio, los duques de Medina Sidonia. Además, se analizan formal e iconográficamente sus 47 siales.

Abstract

The choir stalls of the Dominican monastery of Mother of God in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz) is an interesting Baroque work that is not widely known. Its construction process in the middle of the 18th century was documented by its designer Agustín de Medina y Flores, including information the assemblers and sculptors Andrés Benítez and Pedro Asencio, among others, materials and cost, and its sponsor, Sister Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila. She financed the project using her inheritance and family's income, the Vint y Lila family, who lived in Cádiz. It was part of a larger program of baroque renovation on the old medieval and Renaissance building, headed by the nun and paid for by the founders and patrons of the monastery, the Dukes of Medina Sidonia. This research paper presents a formal analysis of the iconographically of its 47 seats.

Palabras clave

Sillería de coro
Monasterio dominico
femenino
Siglo XVIII
Sanlúcar de Barrameda
Agustín de Medina y Flores
Vint y Lila

Keywords

Choir Stalls
Female Dominican Monastery
18th Century
Sanlúcar de Barrameda
Agustín de Medina y Flores
Vint y Lila

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cruz Isidoro, Fernando. "La sillería de coro del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Proceso constructivo y análisis formal e iconográfico (1751-1752/1755-1757)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 120-142. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6530>.

© 2022 Fernando Cruz Isidoro. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

A modo de introducción. Objetivos y metodología

El monasterio de dominicas de la Anunciación del Señor, vulgo de Madre de Dios, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), encierra en su clausura, como tantos otros espacios de nuestra Andalucía oculta, un riquísimo patrimonio artístico, apenas intuido y escasamente protegido por los poderes públicos. Nos proponemos analizar la sillería de su coro bajo, una de las más interesantes y apenas conocida del ámbito gaditano. Conllevará el documentar la adaptación del espacio arquitectónico y su proceso constructivo, con su tracista, ensambladores y escultores, coste económico, materiales y las jornadas de trabajo. Y analizarla, formal e iconográficamente. Pero no lograremos encajar totalmente su significado sin contextualizarlo en la propia intrahistoria de la institución, pues formó parte de un amplio plan de reformas y nuevo mobiliario, llevado a cabo a mediados del siglo XVIII gracias al legado de las aristocráticas monjas Vint y Lila que, con sus rentas y caudales, la hicieron posible, de ahí que nos asomemos a su mecenazgo.

El acceso a la clausura y a su archivo, tan difícil de alcanzar en tantas ocasiones, ha permitido que se cumpliesen sobradamente nuestros objetivos, pues se pudo localizar en su fondo documental lo referente a su construcción y realizar *in situ* su análisis y reportaje fotográfico. La sugerencia de fuentes visuales completará nuestro acercamiento a una desconocida sillería de coro barroca, lo que permitirá su revalorización y preservación ante los inciertos tiempos que corren para los conventos femeninos, y puede servir de referencia a otros conjuntos análogos.

El contexto. Un monasterio de fundación Guzmaná apenas conocido

Su fundación se remonta al año 1479, cuando el II duque de Medina Sidonia, Enrique de Guzmán (ca.1440-1492), y su esposa Leonor Ribera y Mendoza (†1500), solicitaron al papa Sixto VI Bula pontificia para su construcción y la radicación de la comunidad dominica femenina¹. La situación del duque no resultaba propicia, al ser ilegítimo y estar envuelto en intrigas políticas, pero la motivación era la enorme devoción a la orden de predicadores por la vinculación familiar con su fundador, santo Domingo de Guz-

1. Como síntesis sobre esta orden segunda, Enrique Martínez Ruiz, dir., *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de Órdenes Religiosas en España* (Madrid: editorial Actas, 2004), 100.

mán². La llegada de las primeras beatas, procedentes de Sevilla, se retrasó al verano de 1480, hasta proporcionarles la duquesa vivienda, en el arrabal de la mar, en el barrio Bajo, donde permanecieron una década. Pero sería su hijo, el III duque Juan de Guzmán (1463-1507) quien, al intuir la efectividad del patronazgo religioso, acometió su transformación en monasterio de clausura, a la par que construía en piedra, para la otra comunidad mendicante radicada en la ciudad, la franciscana, la costosa iglesia del convento extramuros de Santa María de Jesús³. Logró en 1505 Bula de Julio II para su estricta regla y adquirió más casas en 1506, y otras para asentar a la orden masculina. Ese año otorgó Carta de Privilegio ducal con su donación y diversas rentas. Nuevas viviendas se incorporaron entre 1514 y 1525, y el V duque Alonso (1496-1544) reafirmó la Carta de Privilegio⁴.

Hubo que esperar unas décadas, hasta que Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (1558-1574), viuda del IX conde de Niebla Juan Claros de Guzmán y Aragón (1519-1556), acometiese la construcción de la iglesia y el primitivo claustro, y de un palacio en su interior para su retiro. Recuerda a las residencias reales castellanas de la época de Pedro I y de los Reyes Católicos, como el palacio palentino de la villa de Astudillo, levantado por María de Padilla junto a un monasterio de clarisas, o el de la reina Isabel en el convento de esa orden de Santa Isabel la Real de Granada, concebidos como espacio emblemático donde se daban la mano religión y poder⁵. A la par, la condesa levantó el convento de Santo Domingo de Guzmán⁶, de monumental fábrica de piedra, para la rama masculina de la orden. El femenino corrió a cargo del ingeniero militar napolitano Juan Pedro Livadote, que trabajó para Felipe II en Nápoles durante el virreinato del marqués de Tarifa Per Afán de Ribera, y luego en la Península e Hispanoamérica en labores de traza militar, muy interesantes en la fortificación costera de la zona de la Baja Andalucía con torres artilladas⁷, ocupándose también del ordenamiento urbano

2. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, introd. y transcrip. de Manuel Romero Tallafigo (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995), 170.
3. Fernando Cruz Isidoro, "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco 'el Viejo'," *Archivo Hispalense*, no. 267-272 (2005-2006): 261-279.
4. Fernando Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas* (Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor, 2018), 31-44, 59-72, 80-83, 93.
5. Antonio Almagro, "Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder," *Anales de Historia del Arte* 23, no. especial 2, (2013): 29-30; María del Mar Graña Cid, "Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina," *Hispania Sacra* 72, no. 145 (enero-junio 2020): 9-23.
6. Fernando Cruz Isidoro, "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)," *Laboratorio de Arte*, no. 23 (2011): 79-106.
7. Alicia Cámara Muñoz, "Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)," *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, no. 3 (1990): 62-63, 68-71; Alicia Cámara Muñoz, *Fortificación y Ciudad en los Reinos de Felipe II* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1998).

de la villa de Madrid⁸. Entre 1574 y 1576 trabajó para la condesa de Niebla, diseñando la galería manierista abierta al jardín del palacio ducal sanluqueño⁹.

Doña Leonor entregó cuantiosas rentas y dádivas para el sostenimiento de la comunidad, donde profesó como terciaria en 1576. A su muerte, su hijo siguió amparando a las dominicas, y completó el edificio con una nueva capilla mayor y la pétrea fachada de la portería, de probable traza del arquitecto y tratadista Alonso de Vandelvira, lo que le valió el patronazgo ducal sobre el presbiterio, con derecho de entierro y poder disponer el escudo familiar. La protección de la Casa se mantuvo hasta el IX duque, que perdió el señorío sobre la ciudad en 1645, relajándose en las décadas siguientes el apoyo de la familia¹⁰. A partir de esos momentos la comunidad tuvo que afrontar cualquier obra o reforma de forma autónoma.

La renovación dieciochesca del conjunto. El mecenazgo de las Vint y Lila

En las primeras décadas del siglo XVIII, el monasterio entró en una vorágine de obras que mutarían su aspecto al actual barroco dieciochesco. Se hicieron con las dotes y rentas acumuladas de cuatro aristocráticas monjas profesas, las Vint y Lila, pertenecientes a una familia de ilustres comerciantes flamencos, afincados en Sanlúcar de Barrameda y Cádiz. Su presencia en la zona arranca con Carlos de Lila, cuyo padre, Pedro, era natural de Yprés, en el noroeste de la actual Bélgica, y que aparece en la ciudad en 1616, haciendo valer su condición hidalga. La segunda generación sanluqueña la representa su hijo Fadrique de Lila, que deja huella en la documentación municipal en 1652, y la tercera su nieto José de Lila y Valdés, vástago del anterior, caballero de Calatrava y regidor perpetuo de Cádiz, que fue reconocido en 1685 como marqués de los Álamos del Guadalete¹¹, casado con Jacoba Colarte y Lila¹². Tenían casa-palacio en Cádiz, en la calle de Sopranis.

8. Alicia Cámara Muñoz, "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II," en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos* (Madrid: Dpto. de Hª del Arte II, 1994), 1:39.

9. Fernando Cruz Isidoro, "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)," *Laboratorio de Arte*, no. 22 (2010): 131-164; Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 253-261.

10. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 51-53, 262-265.

11. Juan Pedro Velázquez Gaztelu, *Catálogo de personajes ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito, hasta este año de 1760*, ed. y con introd. y transcrip. de Fernando Cruz Isidoro (Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996): 282-283.

12. Le sucedió su hijo Juan Carlos de Lila y Colarte, II marqués, casado con Margarita Teresa Vint Lila y Ponce de León. Y a éste su hijo Juan Carlos de Lila y Vint, III marqués.

La primera en profesar en el monasterio fue su hermana Luisa de Lila y Valdés, en 1658, que tomó el nombre de sor Luisa de San Raimundo. Luego sus sobrinas, las hermanas Antonia de San Pablo de Vint y Lila, en 1678, y Micaela de Vint y Lila en 1680, hijas de Margarita de Lila y Valdés y del capitán Juan de Vint o Vintte, caballero calatravo y regidor perpetuo gaditano¹³. Finalmente, su prima Margarita de Ntro. Padre Santo Domingo y Lila profesó en 1706 y, a la postre, quedó

como usufructuaria y administradora de sus rentas y herencias. Fue ella la impulsora de un complejo programa constructivo para engrandecer el viejo monasterio y de adquisición de importantes obras de arte¹⁴. En nueve años, entre junio de 1743 y agosto de 1752, gastó la enorme suma de 99.958 reales y 30 maravedíes. Se conserva en el archivo monacal detallada relación de sus posesiones, rentas y gastos, resultando de interés el inventario de obras artísticas y de todo tipo obtenidas con su herencia. Empleó 26.063 reales y 23 maravedíes en obras en la iglesia y en muebles litúrgicos para la misma, como dos retablos colaterales, y otros 8.723 reales y 4 maravedíes en sacar a plana la iglesia y limpiar la portada de piedra de la portería; 2.710 reales en reedificar la enfermería y otros espacios y 2.885 reales para construir un pasillo y salas entre la portería y el claustro grande; 16.039 reales y 6 maravedíes en un nuevo y monumental claustro barroco y dependencias adyacentes; 3.182 reales y 31 maravedíes en el ornato y mobiliario del refectorio; y 1.627 reales y 12 maravedíes en edificar la "grada alta" (sala capitular alta). Más 327 reales y 29 maravedíes de un nuevo órgano y 28.399 reales y 27 maravedíes en la sillería del coro bajo¹⁵. En varias ocasiones no tuvo dinero para completar las intervenciones, como la sillería, que se paralizó en agosto de 1752, por lo que vendió joyas y otras pertenencias personales. A fines de 1751 enajenó una alhaja de diamantes y otra de esmeraldas, valoradas en 2.394 reales y 12 maravedíes, para materiales y pagar a operarios. Pero preservó las joyas que su familia había entregado para la sacristía y ornato de la Virgen del Rosario, centro de la devoción mariana de la comunidad¹⁶ (Fig.1).



Fig. 1. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coros bajo y alto. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

13. Su integración en el barrio de Santa María hizo que el capitán adquiriese, antes de 1658, la capilla de Santo Domingo como panteón funerario en el cercano convento de Ntra. Sra. del Rosario y Santo Domingo, en el colateral del altar mayor, cuando aún estaba construyéndose, formando ángulo con la puerta de la sacristía.

14. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 121-140, 267.

15. Archivo del Monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (AMMDS) caja 4 carp. 1.4.

16. AMMDS caja 5.

El coro bajo, un espacio para el rezo y la meditación. Obras de acomodo

Su origen se remonta a la liturgia hebrea del rey David para el culto a Yahvé, al trasladar el Arca de la Alianza a la ciudad de Jerusalén, para la que su hijo el rey Salomón construyó un templo, dotándolo de un cuerpo de cantores y músicos. La religión cristiana mantuvo la importancia del canto, con las horas litúrgicas, determinando desde época paleocristiana la ubicación en la basílica de un espacio acotado y de un mobiliario, que se fue desarrollando en los siglos posteriores. En la vida monacal femenina, la comunidad requiere de un espacio principal para las funciones litúrgicas de asistencia al coro, que se desarrolla durante el día y la noche, ocupándose varias horas en el rezo y canto de las horas canónicas de Maitines, Laudes, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas, por lo que se convierte en una de las dependencias más usadas. Al ser comunidades numerosas, que asisten al completo a los rezos, salvo por dispensa de enfermedad, se requiere una estructura que acoja gran número de asientos para las largas horas que allí permanecen, de ahí su comodidad, potencia estructural y carga simbólica y docente para la meditación. Determina que se disponga en dependencia anexa a la iglesia, con planta de cajón y normalmente a los pies. Y como en la arquitectura doméstica de cierto porte, se duplica en altura para repetir espacios para el uso de verano e invierno, encontrando un coro bajo y uno alto, por lo que la altura del cajón de muros alcanza el de la iglesia. Su planta, cuadrangular, puede representar de un tercio a casi la longitud del templo. En otras ocasiones el coro se ubica en la cabecera de la iglesia, abriendo con su respectiva reja en el lado del Evangelio para la permeabilidad litúrgica¹⁷.

En Madre de Dios encontramos dos coros, bajo y alto, renovados en 1699 con parte de los 11.000 reales consumidos en esta obra y la del claustro¹⁸, previsiblemente para aumentar su capacidad, lo que pudo determinar ampliarlo por los pies y la renovación de sus cubiertas de madera. Una intervención menor se contabiliza en 1750 y, un año más tarde, se acometen obras para recibir la sillería. Se iniciaron el 18 de mayo de 1751 por el maestro de albañilería Lázaro Rodríguez. Este formaba parte de una saga de excelentes constructores, con su hermano Antonio y su padre, nacido en Morón y afincado en Sanlúcar, Juan Rodríguez Portillo. Juan fue autor de importantes obras en la localidad, como la iglesia de los Desamparados en 1727, junto a Ignacio Díaz de los Reyes; de la conventual de San Francisco "el Nuevo", que trazó en 1728 y levantó con sus hijos, que la concluyeron cuan-

17. Antonio Martín Pradas, *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución* (Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2004), 27-28, 39.

18. AMMDS caja 5.

do falleció¹⁹; de la bóveda encamona-
da de *Regina Coeli* en 1730²⁰; y, según
Velázquez Gaztelu, de “las casas más
insignes que hoy tenemos en Sanlú-
car”²¹, las de tipología de cargadores a
Indias. También inició la transforma-
ción barroca del monasterio de Ma-
dre de Dios, pero, al fallecer en 1749,
quedó en manos de su hijo Lázaro.

Lázaro estuvo casado con María Bo-
laños, y su hija María de los Dolores
Rodríguez profesó en el monasterio
en 1762, lo que marca la vinculación
familiar con la comunidad²². Su in-
tervención en el coro bajo duró hasta el 4 de junio, cuando tuvo que marchar a Sevilla,
quedando parada hasta el día 25²³. Desde el 7 de agosto, y hasta el 26 de octubre, la
obra quedó en manos del aparejador jerezano Miguel de Vergara²⁴. En octubre regresó
Lázaro Rodríguez, pero sólo estuvo unos días, quedando de nuevo parada la obra hasta
mayo de 1752. Se prosiguió ese verano. Los materiales costaron 2.858 reales y 32 ma-
ravedíes. Intervino el carpintero Agustín Mateos desde el 15 de junio de 1751 al 27 de julio
de 1752 “en obras de el coro alto y baxo”, sumando la madera empleada, entre tablas y
cuartones, 134 reales y 22 maravedíes, y 208 reales y 22 maravedíes el herraje²⁵.

Su planta es idéntica a la del coro alto, adosados a los pies de la nave del templo, ori-
ginando un potente volumen similar al de la iglesia, con muros de carga de ladrillo. Los
coros se abren por un doble hueco con sus respectivas rejas, descentradas, y el bajo
además por el comulgatorio para la dispensa de la Sagrada Forma. El bajo se cubre con
un alfarje de madera sobre alfarjías con entrelazos, que reposan en ménsulas, y sobre
ellas, contravigas y otras menores, permiten cerrar los huecos con artesones²⁶ (Fig. 2).



Fig. 2. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Interior del coro bajo hacia la iglesia. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

19. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias*, 162-163.

20. María del Carmen Rodríguez Duarte, *El Convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco* (Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, 1998), 266.

21. Velázquez Gaztelu, *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas*, 162-163.

22. AMMDS caja 2 carp. 1 nº 3.

23. Tuvo salario de 9 reales diarios y contó con dos o tres oficiales, a 7 y 6 reales, y 4 peones a 4 reales.

24. Tuvo salario de 9 reales diarios, y se le buscó acomodo en Sanlúcar, montando sus 68 jornales 644 reales.

25. AMMDS caja 5.

26. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 297-314.

La sillería de coro. Proceso constructivo

Se realizó en dos fases. La primera, de mayor calado, entre el 20 de abril de 1751 y el 20 de septiembre de 1752, y la segunda entre el 12 de mayo de 1755 y diciembre de 1757. Su traza y dirección correspondió al escultor y ensamblador malacitano Agustín de Medina y Flores (ca. 1697-1760), que desarrolló su primera etapa profesional en Granada para afincarse en Jerez de la Frontera desde 1727, donde trabajó con el escultor Diego Roldán. En 1731 terminó las yeserías del trascoro de Santa María de Arcos de la Frontera y en 1733 concierta el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Jerez, iniciando una importante y fecunda labor de ensambladura y entalle en la zona²⁷. Moreno Arana ha actualizado su catálogo y puesto de manifiesto su empleo de la columna salomónica y estípite, con el ornato que conlleva, la hoja de cardo de perfil rizado, los estrechos festones de frutas, veneras o querubes, y un elemento identificador, un motivo vegetal de flor central orlada de varias hojas, ligada a una decoración geométrica de placas recortadas. Destaca el retablo mayor de San Dionisio (1733-35) o el de la Virgen del Rosario de los Montañeses del convento de Santo Domingo de Jerez, por citar algunos²⁸.

En la contabilidad sanluqueña, Agustín de Medina es calificado como “maestro de la sillería” y se indica cómo fueron a buscarlo a Jerez para “contratar la fábrica con el maestro Don Agustín y con él pasar a la de Arcos para reconocer la sillería que en la iglesia de Santa María avía fabricado”. Se le asignó un alto jornal de 12 reales. Para facilitar la lectura de ensamblaje, dibujó la monteja sobre un muro del coro bajo, para lo que se sacó “a plana un testero para trasar la sillería”²⁹. Ese apunte nos asoma al proceso creativo, y al paso intermedio entre diseño y realización material, al proyectar la traza a escala sobre las paredes donde se colocaban los sitiales. Empezó a trabajar el 20 de abril de 1751, con traslados pagados a su hogar jerezano en varias ocasiones³⁰ y pequeñas gratificaciones³¹. A la par se ocupó de otras obras en el monasterio. En enero de 1752 dejó la sillería para entallar “los dos blandones para Nuestra Señora”, y volvió a la rutina a finales de mes, hasta que de nuevo se paralizó la sillería el 2 de septiembre³². Esa falta

27. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, “El retablista Agustín de Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra,” *Revista de Historia de Jerez*, no. 8 (2002): 139-148.

28. José Manuel Moreno Arana, “El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores. Nueva perspectiva sobre su vida y su obra,” *Revista de Historia de Jerez*, no. 13 (2007): 217-230; José Manuel Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014), 280-336.

29. Se sacó a plana por un oficial y un peón en un día, con 6 quintales y medio de yeso, por 15 reales. AMMDS caja 5.

30. AMMDS caja 5.

31. Como los 20 reales “por vísperas de pasquas”.

32. Trabajó 289 días a 12 reales, que importaron 3.474 reales, más otros 53, que sumaron 3.527 reales.

de actividad se debió a su trabajo ensamblando el retablo mayor y los colaterales del sanluqueño convento de San Francisco “el Nuevo”.

En esta fase intervinieron otros dos ensambladores y tallistas, su habitual colaborador el jerezano Andrés Benítez y Perea (1725-1786)³³, autor de los retablos colaterales de estilo rococó de la iglesia del convento de las carmelitas descalzas de la localidad³⁴, y el sanluqueño Pedro Asencio, autor del retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo de Guzmán (1755-1761) y de la restauración del altar de san Antonio de la capilla de Ánimas de la parroquia Mayor de la O (1758) de la ciudad, por citar los más cercanos³⁵. Asencio trabajó entre el 3 de mayo y el 4 de diciembre de 1751, que paró para entallar los blandones del monasterio, y prosiguió de marzo a agosto de 1752. Son menores los jornales acumulados por otros carpinteros. Gaspar García entró a trabajar el 3 de mayo de 1751 y se le despidió el 4 de julio de 1752³⁶; Gabriel de Medina, hijo del tracista, desde el 16 de octubre de 1751³⁷; Ignacio de Herrera, vecino de Sanlúcar, entre el 7 de junio y julio de 1752³⁸; y Alejandro Román, también de la localidad, del 29 de abril a junio de 1752³⁹. A esos maestros habría que añadir oficiales y aprendices⁴⁰, sumando la mano de obra 16.143 reales. La consideración por el equipo se comprueba en los almuerzos a los que eran convidados⁴¹.

Junto a la contabilidad individual se llevó una cuenta ordinaria para el herraje⁴², y otra extraordinaria para salarios y madera⁴³. Se aprovecharon algunos trozos de caoba que se guardaban en el convento⁴⁴, y en ocasiones la documentación detalla la labor de carpintería⁴⁵, como los dos jornales de “aserrar diferentes palos para las soleras de la sillería

33. Sus jornales sumaron 2.772 reales.

34. Sobre el autor y catálogo profesional, Manuel Pérez Regordán, *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del Rococó* (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1995); Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, 405-466.

35. Cobró 2.456 reales en jornales. Cruz Isidoro, *El monasterio de Madre de Dios*, 327.

36. Con salario de 6 reales diarios, sus jornales sumaron 1.687 reales.

37. Con salario de 6 reales diarios, sus jornales sumaron 1.657 reales.

38. Con salario de 7 reales y medio, sus jornales sumaron 1.902 reales y medio.

39. Sus jornales sumaron sólo 340 reales.

40. Sumaron 1.092 reales.

41. AMMDS caja 5.

42. Abierta en octubre de 1751, sumó 516 reales y 6 maravedíes. AMMDS caja 5.

43. Se elevó a 3.654 reales y 31 maravedíes.

44. Para facilitar su corte se utilizó una hoja de tabla aserradiza “para hazer una plantilla para cortar la madera”. Se usaron clavos de diferentes tamaños, llamados “de bota mayor”, “saetinos” o “mitad de bota de ala de mosca”, cola, y gran cantidad de madera, como “tosas” de caoba, tablones de cedro y pino de Flandes, adquiridos al dominico fray Juan de Herrera en Cádiz, que llegaba al puerto sanluqueño de Bonanza en una tartana.

45. La cuenta de los aserradores de caoba abarca del 1º de mayo al 3 de diciembre de 1751, y se abre de nuevo en julio de 1752, importando 1.205 reales y medio. Se contabilizan por “hilos de aserrado de las tosas de caoba”, a 9 reales y medio. Los trozos de caoba oscilaban de 4 a 7 varas de largo y de 2 tercias a 3 cuartas de vara de ancho, y de las mismas se sacaban de 7 a 9 hilos o tablas, necesitándose de 8 a 10 cortes, lo que ejercían dos hombres con una gran sierra de doble mano.



Fig. 3. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Interior del coro bajo hacia los pies. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

de castaño y roble”, o el “aserrar sinco palos de ensina para las soleiras en que se arman las sillas”. Los apuntes, repetitivos, pormenorizan en ocasiones aspectos sugestivos⁴⁶, y en otros dónde se trabaja, como los tablones de cedro adquiridos por Agustín Mateos “para el testero del coro”. La cuenta sumó 28.309 reales y 27 maravedíes, por ajuste de Joseph García de 2 de noviembre de 1752, pero se añadieron los 1.188 reales de “los dos blandones para Nuestra Señora”.

El ensamblaje y entallado quedó paralizado casi tres años, iniciándose la segunda fase en mayo de 1755 y duró hasta finales de 1757. Agustín de Medina ya no participó, quedando su terminación en el escultor sanluqueño Pedro Asencio, con la colaboración de su hijo Juan Asencio⁴⁷ y del ensamblador Alejandro Agustín⁴⁸. La cuenta refleja algunas intervenciones⁴⁹ y cómo el 1 de diciembre, Asencio y tres carpinteros, “acavaron de poner lo labrado en la sillería”. Hubo una nueva suspensión entre enero de 1756, “por los días cortos”, y agosto, cuando se suceden compras de cuarterones de cedro y tablas enterizas⁵⁰ y los jornales de Asencio, Alejandro Agustín y un aprendiz hasta octubre de 1757. A la par se iba completando el ornato del coro bajo⁵¹. Las libranzas concluyen el 26 de junio de 1758⁵² (Fig. 3).

46. Como los 29 reales que costó “picar dos escofinas de el maestro para la labor de las colunas”, que refleja la labor de Medina y Flores a fines de febrero de 1752, o los 150 reales “por tornejar cinquenta columnas a tres reales”.

47. Cobraron a 9 y 2 reales al día, pasando luego el hijo a 5 reales.

48. Con jornal de 7 reales.

49. Como los 2 reales a un tornero en mayo “por lustrar una coluna”, o la adquisición de cedro para la imaginería y relieves de los sitiales, a cargo de Pedro Asencio. En mayo se compraron dos pedazos de cedro por 60 y 25 reales, y un tercero se adquirió en julio.

50. Un pago al ensamblador en octubre refleja que tardó cinco días en unos pedestales. En diciembre se incorporó otro ensamblador, un tal Manuel Portas, y se adquirieron unos cajones de cedro en Cádiz por 32 pesos, transportados en barco hasta Bonanza y de allí al convento por quince arrieros.

51. En mayo de 1757 se labraron las yeserías del testero de los pies, con un quintal de yeso, y en septiembre se contabilizan unos hierros para la cortina de la ventana. En octubre se compran 3 tablas aserradizas y 7 enteras para la puerta, y “quatro vidrios para las tarjetas del testero de el coro y sinco espejos”, que se cortaron. En noviembre se tornearon varias perillas y policromaron “las quatro tarjetas que están en el testero del coro donde se pusieron los vidrios”.

52. AMMDS caja 5.

No se anotan en la contabilidad reformas o restauraciones en esta sillería hasta los tristes acontecimientos de la revolución cantonal de 1873, que la afectó gravemente, hasta que en abril de 1886 “se renovó y colocó la sillería del coro bajo, que estaba desarmada”⁵³. De nuevo se desmontó en 1931, “para evitar que nuestra sillería fuese consumida por las llamas, en los tristes acontecimientos de las quemaduras de iglesias que en el año 1931 se suscitaron”. Según la crónica del monasterio, “se guardó en sitio seguro” hasta 1933, cuando se ensambló de nuevo⁵⁴ al considerarse un tiempo más prudente, por la estricta Ley de 13 de mayo promulgada por el gobierno republicano para la defensa del Patrimonio Artístico Nacional⁵⁵. Una intervención menor tuvo lugar en 1992⁵⁶, pero determinan su aspecto actual.

Análisis de un mueble funcional y de adoctrinamiento espiritual

Sus orígenes funcionales en la liturgia cristiana se remontan a la cátedra obispa en las basílicas paleocristianas y a los bancos de presbíteros, diáconos y canónigos para los largos rezos durante el medievo en catedrales y parroquias, lo que pasó al monacato occidental y luego a los conventos mendicantes. Su tamaño, motivado por la comunidad a la que sirve, determina ubicación y planta, normalmente en U para adaptarse al coro y dejar al centro el facistol donde apoyar los libros de rezo y canto. Sus asientos, abatibles, individualizados por los apoyabrazos y respaldados por un tablero alto a modo de dosel permiten la cómoda lectura sentado o de pie. De largo recorrido desde la época gótica, la estructura y programas iconográficos de las catedralicias sirvieron de referente a las conventuales, que adaptan su programación. Su uso por las comunidades femeninas hispanas cuenta con similar tradición. Ejemplos como la de Santa Clara de Moguer, del siglo XIV y estilo mudéjar; renacentistas, Santa Inés de Sevilla, de mediados del XVI⁵⁷; protobarrocas, como las sanluqueñas de geométrico diseño vandeviriano, ensambladas por el tándem Martín Christiano y Hernando de Moya, del convento de clarisas de *Regina Coeli* entre 1607-1608⁵⁸ y del Santuario de Ntra. Sra. de la

53. Se costeó con parte de los 20.000 reales que dejó en su testamento Pilar Pina.

54. La montó el carpintero José García, que trabajaba para la comunidad, e importó su colocación 242,90 ptas. Crónica de 1935. AMMDS caja 24, carp. 8.

55. Lara Nebreda Martín, “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal,” *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 221-226.

56. Crónica actual de la madre archivera María Teresa Martín Cabrera.

57. Alfredo J. Morales, “La sillería del coro del convento de Santa Inés de Sevilla,” *Laboratorio de Arte*, no. 1 (1988): 87-96.

58. Rodríguez Duarte, *El Convento de Regina Coeli*, 282.

Caridad entre 1612-1613⁵⁹, o plenamente barrocas como las dieciochescas entre las que se inserta la sillería de Madre de Dios. Sus referentes inmediatos resultan las del coro de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera, encargada en 1734 al mismo tracista Agustín de Medina, que se limitó al diseño y monteas, pues la ejecución corrió a cargo de un equipo de diez oficiales y peones, encabezados por Miguel de Vergara, y con el escultor Diego Roldán desde 1743, concluida para 1747⁶⁰, y la de la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules, del mismo tracista, de 1742. En ambas contrastan los sencillos elementos geométricos de sus dobles asientos con la labor de talla de los respaldos, articulados con columnillas salomónicas, y la crestería con florones y motivos vegetales⁶¹. En la de Madre de Dios, que se adosa a ambos muros y pies del coro, donde además desarrolla una estructura retablística, los sitiales son de un sólo orden, pero mantienen su diseño, con las contracurvas de los reposabrazos, la articulación de tableros traseros con columnillas salomónicas o los remates de penachos, trastocando su ornato geométrico por un entalle de iconografía eucarística, mariana o dominica.

Su disposición responde a la multiplicación de sillas para los rezos de forma antifonal, de manera que cada semana quedaba a su frente uno de los lados del coro, marcando esa jerarquía la presencia de una tablilla con el *Hic est chorus*. La monja que dirige los rezos recibe el nombre de "ebdomaria". Cada sitial consta de asiento o tablero liso sobre batientes y dos brazos superiores como apoyabrazos, de línea curvilínea cóncava con potentes contravolutas. El respaldar es de molduración mixtilínea serliana, tomada de los intradoses de bóvedas del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás. Encima se disponen tableros verticales de rica simbología, con voladas columnillas salomónicas de seis espiras sobre pedestales de guardamalletas y capiteles compuestos. Soportan entablamento moldurado, con ménsulas y tallos vegetales, para otra cornisa, mixtilínea, de diminuto tablero y ornato vegetal, muy propio de Agustín de Medina. Valientes penachos de tarja central apaisada lo coronan, con cortezas y tallos que terminan en florón central. A plomo con las salomónicas, airoso jarrón de macolla central, salientes costillas y perilla-flamero (Fig. 4).

Aunque son 47 los sitiales, el programa iconográfico se despliega sólo en 43 tableros, que hemos numerado siguiendo las manecillas del reloj, empezando por el muro de la Epístola y la silla cercana al retablo de la *Virgen del Sudor*, que abarcaría del 1 al 21. Luego

59. Fernando Cruz Isidoro, *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico* (Córdoba: Caja-Sur, 1997), 203, 288, 290.

60. José Manuel Moreno Arana, "El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014), 498.

61. Alonso de la Sierra et al., *Guía artística de Cádiz y su provincia [II]* (Sevilla: Diputación provincial de Cádiz, 2005), 223.



Fig. 4. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

pasamos al lado de los pies del coro, que tiene sólo ocho sitiales, del 22 al 29, por abrir una puerta en el centro, y quedan cuatro sin respaldar por estar bajo dos hornacinas, los numerados 23 y 24, 27 y 28. Finalmente, en el lado del Evangelio, los numerados del 29 al 47. Su lectura sirve de inspiración y adoctrinamiento a la comunidad durante sus rezos, que agrupamos en bloques, uno para la defensa de los sacramentos, que elevan la condición humana, representada por la acción de las órdenes regulares y el papado⁶², de donde se podría desglosar un segundo de adulación dominica. Un tercero, de exaltación de las virtudes marianas, como la virginidad o mediación a través de las *Letanías Lauretanas*, que Paulo V ordenó se cantasen los sábados y fiestas marianas en 1587, y esta orden adoptó para el oficio del sábado en 1625⁶³. Entre las previsibles fuentes de inspiración, las *Flores de Miraflores...* de fray Nicolás de la Iglesia⁶⁴, o los grabados de la *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti*, publicada en 1748 por los hermanos grabadores e impresores Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber⁶⁵, utilizado

62. Fernando Moreno Cuadro, "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística postridentina," *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 23 (2014): 371-387.

63. Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía* (Madrid: Istmo, 1990), 212-215.

64. Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659).

65. Los grabados de Ignacio Sebastián Klauber para el libro de Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones y Oraciones*, resultan posteriores, de 1758 en latín y de 1768 en castellano.



Fig. 5. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado del Evangelio.
© Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

para el emblema del león de Sansón. Y un cuarto con ornato de simple capricho, como tarjas de cortezas, algunas usadas para inscripciones, y otras transformadas en mascarones u “hombre vegetal”, que representaría la parte más menguada de la condición moral humana. Veamos esos bloques, haciendo referencia al número del tablero donde aparece el símbolo (Fig. 5).

a) Defensa sacramental:

5 Naturaleza humana: mitad superior espiritual, por su representación angelical alada, e inferior mortal, esqueleto que pisa la bola del mundo, representación del escaso tiempo concedido. Su fugacidad se resume en un reloj de arena, y las vanidades del conocimiento en un compás, y las del poder en un centro y corona real, capelo cardenalicio, birrete sacerdotal, tiara obispal y corona papal trirregna (Fig. 6).



Fig. 6. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema de la doble naturaleza humana. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.



Fig. 7. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema del Paraíso Terrenal. Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

8 San Jerónimo: león rampante cargado con cruz papal y el capelo cardenalicio que despreció.

10 San Agustín: tiara sobre libro y cálamo, símbolos de su conocimiento teológico.

14 Ave Fénix renaciendo de sus cenizas: representa la Resurrección.

17 Emblemas pasionarios: pavimento del pretorio, flagelos, columna abalaustrada, jarro, dados, el gallo que cantó tres veces, patio, y dos lámparas jarronadas.

19 Papado: cátedra de san Pedro, llaves entrecruzadas y corona trirregna, la oreja de Malco y su mano armada.

20 Paraíso terrenal: serpiente alada que se enrosca al Árbol del Bien y del Mal, y mano del arcángel Raziel con su espada flamígera (Fig. 7).



Fig. 8. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema del Pelicano eucarístico. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

21 Pelicano eucarístico: se abre las entrañas para dar de comer a sus crías (Fig. 8).

22 Orden de Malta: cruz patada, emblema del precursor san Juan Bautista.

25 Orden de Hermanos Menores: las cinco llagas de san Francisco y el cordón.

26 San Agustín: corazón en llamas atravesado por dos saetas y capelo.

29 San Juan Evangelista: águila con el cálamo y tintero sobre el códex.

30 Cordero Místico: sobre el libro de los 7 sellos.

33 Iglesia sacramental: torre con la puerta abierta, símbolo del bautismo, de tres cuerpos decrecientes, misterio de la Trinidad, y chapitel con bandera con el anagrama de María, intercesora. Brotan tres espigas de trigo y un sarmiento con uvas entre tres rosas y dos tallos en forma de pájaro, que aluden a la Eucaristía como comida mística. Podría representar también la torre de David del *Cantar de los Cantares* IV, 4.

41 Catalina de Siena: libro del diálogo con el anagrama de Jesús, pluma y un corazón atravesado por saeta en presencia del Espíritu Santo, rodeado de racimos de uvas y frutas, símbolos eucarísticos.

43 Santo Tomás de Aquino: una custodia y la mano del dominico con el cálamo, escribiendo bajo inspiración del Espíritu Santo el oficio de la Eucaristía o himno *Tantum Ergo*, por lo que aparece la inscripción *Panem de caelo praestitisti eis*, "nos diste el pan del cielo", del oficio del Corpus que las dominicas dicen en todas las horas litúrgicas. El birrete simboliza el obispado que no aceptó.

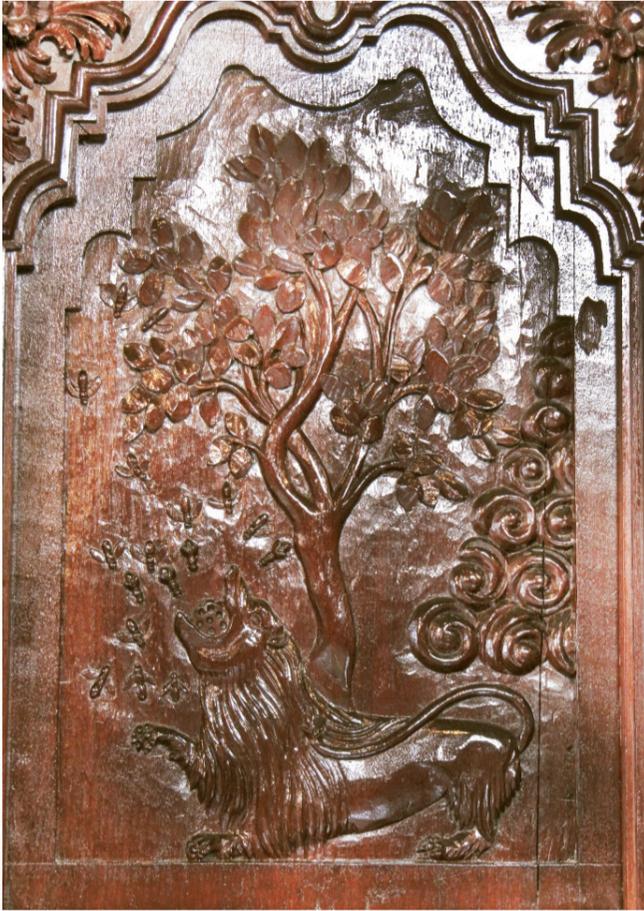


Fig. 9. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado del Evangelio. Sitial del enigma propuesto por Sansón a los filisteos, emblema de la magnanimidad eucarística. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

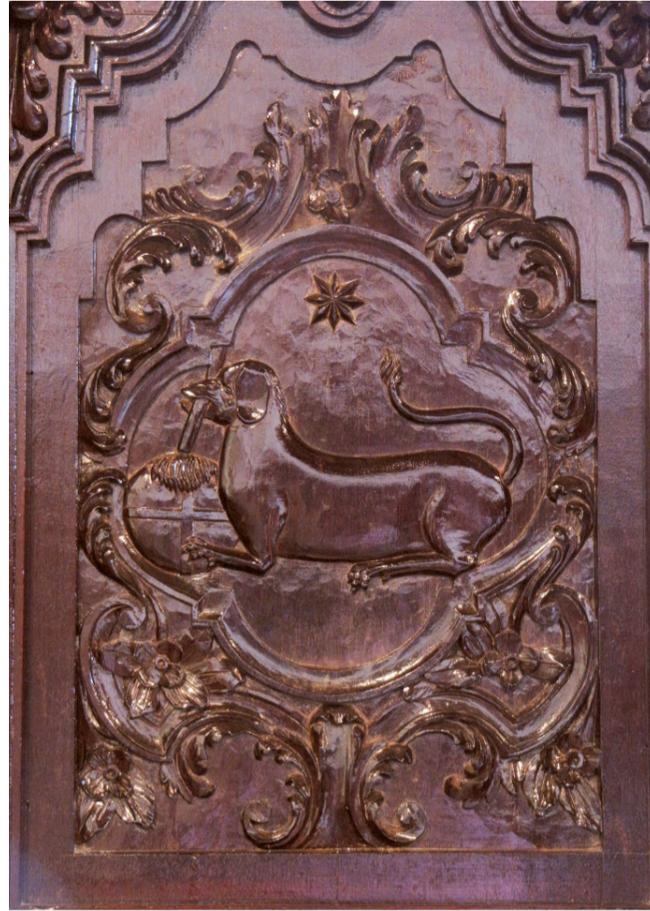


Fig. 10. Iglesia del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. Coro bajo. Sillería del lado de la Epístola. Sitial con el emblema de santo Domingo. © Fotografía: Fernando Cruz Isidoro.

44 Enigma de Sansón a los filisteos, lo dulce en la boca del fuerte "Del que come salió lo que se come, y del fuerte salió lo dulce", *Jueces* 14,12-18: un león con las fauces abiertas mordisquea un panal de abejas, que vuelan a su alrededor, y de su lomo surge un roble, símbolo de la magnanimidad eucarística (Fig. 9).

b) Adulación dominica:

2, 46 Santo Domingo: perro con antorcha en la boca y estrella (Fig. 10).

6 Regla dominica: brotan tres azucenas, símbolo de pureza virginal.

7 Santa Catalina de Siena: corazón inflamado con la Sagrada Forma y crucifijo, con dos anclas a los pies, esperanza en la resurrección a través de la eucaristía.

12 Santa Inquisición: cruz entre una espada ropera y una rama de olivo.

45 Escudo: cruz griega flordelisada.

c) Exaltación mariana:

4, 15 Jarra de azucenas de forma globular, más ancha por el centro, que recuerda su embarazo y la azucena su virginidad.

16 Corazón de María: abrazado de corona de espinas, representa su inextinguible amor y compasión por la humanidad como *Mediatrix*.

31 Fuente de la Sabiduría: fuente sellada con taza decagonal, en la que bebe un redil de tres ovejas o almas humanas y en la superior cuelga un rosario de quince cuentas de capullos de rosas. Lo remata el anagrama de María coronada, de donde surge una saeta que abate un dragón serpenteante. Completa la inscripción "AVE MARÍA GRATIA PLENA". *Cantar de los Cantares IV,15*.

34 Pozo de aguas vivas: brocal hexagonal rematado de cruz y dos jarras, con tres aves. Acompaña la samaritana con una jarra, un arbolito, el sol y la luna, pero falta Jesús.

35 Siete Dolores de María: corazón radiante atravesado por siete espadas, rodeado por un cúmulo de nubes, referencia a la profecía de Simeón en la presentación de Jesús en el Templo.

36 Ciprés: *Eclesiástico 24,13*.

39 Palmera de Cades: alude a María y simboliza la vida eterna, *Eclesiástico 24,14*.

d) Ornato de capricho:

1,47 Mascarón.

3, 9, 11, 13, 18, 32 Corteza vegetal, 37 con inscripción histórica: "Año + de 1755. En el año, que arriba está notado, y de noviembre en su primero día, a las diez, tal temblor la tierra ha dado, que pareçio que el mundo ya se hundia; y después a las onçe, el mar ayrado, se juzgó, que a tragarnos se salía; pues con un nunca visto creçimiento, a las puertas llegó de este Convento. De otras mil partes sa-

bemos mil desdichas, que escuchamos: y así a Dios mil gracias demos o dándolas siempre estemos, viendo, que vivas estamos”, 38, 40, 42 con inscripción histórica: “En la revolución de julio de 1873 fueron arrancados con violencia y el consiguiente destrozo toda la sillería espaldares y testers de este coro, y con la limosna de una piadosa señora fue restaurada y colocado en Abril de 1886”.

En el frontal de los pies, sirve de transición en la esquina, a la altura del sitial, una vena para cerrar el hueco mixtilíneo de los apoyabrazos de ambas sillas, mientras que un plano oblicuo cierra el ángulo vacío entre ambas tandas de sillas. Como ese tablero es menor, lo resalta una columna salomónica en avance. Sobre esa parte de la sillería se alza un exquisito y suntuoso telón o forro barroco de madera tallada, similar a un retablo, que llega hasta el alfarje de la cubierta. La puerta central permite la comunicación con el recoleto patio del cementerio, y sobre ella abre un transparente lumínico. El hueco, flanqueado por estípites y con un doselete de guardamalletas de arco escarzano, sirve de teatral foco luminoso a la escultura de *San José con el Niño*, de mediana calidad. A ambos lados, y sobre sitaliales, una hornacina de remate mixtilíneo marca la composición. La anchura del vano determina que se pierdan dos tableros de la sillería y los penachos para la traza de esa embocadura. La flanquean dos gruesos y bajos estípites de rocallas y golpes de talla, que en el engrosamiento superior permite pequeñas pinturas devocionales de los dos fundadores de las órdenes mendicantes que transformaron la religiosidad del mundo moderno, y dos santas que representan un modelo de vida. En el lado de la Epístola *San Francisco de Asís* y *Sta. María Magdalena*, y en el opuesto *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Catalina de Alejandría*. Sobre las hornacinas abre otro transparente para iluminar violentamente una pareja de niños, que costaron 45 reales por libranza de 1º de agosto de 1752 y que atribuimos a Pedro Asencio⁶⁶. Desnudos y sin símbolos parlantes, identificamos el del lado del Evangelio con el *Niño Jesús triunfante*, por la actitud de bendecir, y por su disposición en la Epístola, señalar hacia abajo y estar sobre una roca, a su primo *San Juan Bautista*, símbolo del Mesías al que precede. Se recortan sobre el transparente gracias a los pedestales de costillas, flanqueadas sus hornacinas por estípites, y rematadas por cornisa con guardamalleta y frontón mixtilíneo roto.

66. AMMDS caja 5.

Conclusiones

La evolución de las sillerías de coro resulta pareja a la retablistica, por ser en muchas ocasiones sus autores los mismos ensambladores y escultores y, no obstante, al quedar en ocasiones ocultas tras las rejas de las clausuras, impiden la correcta interpretación del conjunto. Es lo que ocurre con la que hemos podido documentar y analizar, similar a las trazadas por Agustín de Medina para Arcos y Alcalá de los Gazules, que permitirá una más correcta contextualización. La importancia de esta sillería viene marcada por su relativa buena conservación y su programa didáctico, que no existe en las anteriores por su finalidad, servir a una comunidad conventual femenina. El aporte documental con el proceso constructivo ha permitido evidenciar no sólo la traza de Medina y la participación de otros importantes ensambladores, como Andrés Benítez, sino mostrar otros emergentes, estudiados últimamente, como Pedro Asencio, y la propia dinámica de construcción de estos muebles litúrgicos.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo del Monasterio de Madre de Dios (AMMDS). Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Fuentes bibliográficas

Almagro, Antonio. "Los Palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder." *Andes de Historia del Arte* 23, no. especial 2 (2013): 25-49. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42830

Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "El retablista Agustín de Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra." *Revista de Historia de Jerez*, no. 8 (2002): 139-148.

Alonso de la Sierra, Lorenzo, Juan Alonso de la Sierra, Pablo Pomar Rodil, y Miguel Ángel Mariscal. *Guía artística de Cádiz y su provincia [II]*. Sevilla: Diputación provincial de Cádiz, 2005.

Cámara Muñoz, Alicia. "Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (I)." *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, no. 3 (1990): 55-86. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.1990.2155>

---. *Fortificación y Ciudad en los Reinos de Felipe II*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1998.

- . "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II." *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, 31-48. Vol. 1. Madrid: Dpto. de Hª del Arte II, 1994.
- Cruz Isidoro, Fernando. *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997.
- . "Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco 'el Viejo'." *Archivo Hispalense*, no. 267-272 (2005-2006): 261-279.
- . "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)." *Laboratorio de Arte*, no. 22 (2010): 131-164.
- . "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)." *Laboratorio de Arte*, no. 23 (2011): 79-106.
- . *El monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor (vulgo de Madre de Dios), 2018.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía lauretana de la Virgen santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas Meditaciones y Oraciones*. Valencia: viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.
- Graña Cid, María del Mar. "Isabel I de Castilla y los monasterios de clarisas: el cuerpo político de la reina." *Hispania Sacra* 72, no. 145 (enero-junio 2020): 9-23. <https://doi.org/10.3989/hs.2020.001>
- Iglesia, Fray Nicolás de la. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659.
- Martín Pradas, Antonio. *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y Evolución*. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2004.
- Martínez Ruiz, Enrique, dir. *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de Órdenes Religiosas en España*. Madrid: editorial Actas, 2004.
- Moreno Arana, José Manuel. "El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores. Nueva perspectiva sobre su vida y su obra." *Revista de Historia de Jerez*, no. 13 (2007): 213-232.
- . "El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII." Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2012.
- . *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.
- Morales, Alfredo J. "La sillería del coro del convento de Santa Inés de Sevilla." *Laboratorio de Arte*, no. 1 (1988): 87-96. <https://doi.org/10.12795/LA.1988.i01.05>
- Moreno Cuadro, Fernando. "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de la doctrina eucarística posttridentina." *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 23 (2014): 371-387. <https://doi.org/10.15581/007.23.1600>

- Nebreda Martín, Lara. "La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal." *Revista General de Información y Documentación* 28, no. 1 (2018): 213-241. <https://doi.org/10.5209/RGID.60804>
- Pérez Regordán, Manuel. *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del Rococó*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1995.
- Rodríguez Duarte, María del Carmen. *El Convento de Regina Coeli. Un modelo de vida monástica en la Sanlúcar del Barroco*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Delegación de Cultura, 1998.
- Velázquez Gaztelu, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Con introducción y transcripción de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1995.
- . *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito, hasta este año de 1760*. Editado y con introducción y transcripción de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996.