



8. ANÓNIMO FLAMENCO (CÍRCULO DE LA FAMILIA FRANCO?) O ESCUELA FLAMENCA EN ANDALUCÍA (1625-1650) CON REFORMA DE FRAY DOMINGO DE AGUIRRE? (C. 1720), ÓRGANO DEL MONASTERIO DE MONJAS CARMELITAS DE SAN PEDRO DE OSUNA. (FOTO: PEDRO JAIME MORENO DE SOTO).

secretillo burdamente atado con cuerdas. Presenta una desviación vertical importante que podría provocar su desplome. En tal situación qué duda cabe que su integridad se ve seriamente amenazada<sup>53</sup>.

#### DEL ESPLENDOR DE LA «ARQUITECTURA PARLANTE» AL SILENCIO DE LOS MUEBLES ARRUMBADOS

A lo largo de estas líneas hemos podido comprobar cómo el esplendor de aquellas imponentes máquinas que tuvieron una vida intensa y protagonista, ahora deviene en desolación al constatar que las que lograron superar el paso pesado de los siglos se encuentran arrumbadas en el olvido. En su mayoría ya solo son viejos muebles, hueros y desvencijados, algunos huérfanos de cualquier componente instrumental, que no solo permanecen mudos e inactivos sino en un estado verdaderamente ruinoso y seriamente amenazados en su integridad, en algunos casos irrecuperable. Debiera ser por tanto este escrito otra llamada de atención más sobre la situación de un instrumento que merece sin duda una profunda investigación, tanto desde el punto de vista histórico como artístico y tecnológico. Velar por la protección de este patrimonio y por su preservación, evaluando no solo su estado actual sino sus necesidades de protección y sus posibilidades de restauración, debiera ser una prioridad de primer orden.

<sup>53</sup> CEA GALÁN, Andrés: «El órgano», P. J. Moreno de Soto (ed.), *FVGA MUNDI: Clausuras de Osuna...*, pp. 120-129.



## MOBILIARIO CORAL EN LA PINTURA, NOTAS PARA SU ESTUDIO<sup>1</sup>

Por

ANTONIO MARTÍN PRADAS  
Centro de Intervención  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

**E**ntro del amplio espectro temático que abarca el mundo de la pintura se dan temas muy variados, que van desde lo genérico a lo específico, de lo ideal a lo cotidiano, de lo celestial a lo terrenal, de la fantasía a la realidad, de lo profano a lo religioso, etc.

Existen una serie de estudios que se centran en determinados elementos incluidos en los cuadros como es la arquitectura de interiores y exteriores, los instrumentos musicales, la iconografía, etc., siendo ésta la primera vez que se presenta un trabajo de investigación centrado en las sillerías de coro y el mobiliario coral representados en la pintura.

Esta temática se inicia dentro de la pintura gótica, representando a María como trono de Cristo sentada en un sitial o en un escabel, a veces sola y en ocasiones acompañada de santos que se muestran de pie o sentados en otros asientos de menor importancia. De igual forma aparece en las ilustraciones que se incluyen en libros como en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, e incluso en otros libros donde se representan pasajes cotidianos intramuros de los monasterios y conventos masculinos y femeninos. Esta idea se prolongó durante el Renacimiento, donde la representación de la Virgen rodeada de santos continúa con igual disposición, como podemos admirar en la mayoría de los museos nacionales e internacionales como el Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo del Louvre, Museo de la Academia de Venecia, Galería Uffizi de Florencia, Museos Vaticanos, y un largo etcétera. De forma paralela estas representaciones convivieron con otras en las que se plasmaba la vida cotidiana conventual, con monjas o monjes sentados en el coro. Estos ejemplos también se dieron en la pintura de los siglos XVII y XVIII, aunque fueron evolucionando hacia la teatralidad típica de estos momentos. Los artistas y sus clientes idearon grandes escenografías que tomaban el coro y su mobiliario como telón de fondo para la representación de acontecimientos importantes para la orden, siendo los más comunes los sobrenaturales, los milagros. Estos siglos serán los de mayor esplendor para este tipo de representaciones pictóricas, diversificándose la temática hacia martirios, ordenaciones, toma de hábitos o simples representaciones del coro. Por último en el siglo XIX, el romanticismo y el costumbrismo, tenderán a idealizar las representaciones llevadas a cabo en los coros, tendiendo a una temática más cotidiana, donde sacerdotes, monaguillos, acólitos, organistas, adquieren un protagonismo esencial dentro de la escena representada, dando gran importancia al facistol, órgano, y en menor medida, aunque muy presente, a la sillería de coro.

De esta manera observamos cómo el coro, a lo largo de la historia, ha estado considerado como un espacio reservado a la meditación, rezo y canto en comunidad, y el lugar elegido por algunas órdenes, donantes y pintores para llevar a cabo la

<sup>1</sup> El presente artículo es sólo una aproximación, un avance de las sillerías o conjuntos corales representados en la pintura, donde se exponen varios ejemplos, en su mayoría localizados en Andalucía, con incursiones en Portugal y Perú. Durante el trabajo de campo hemos detectado un elevado número de estas representaciones, por lo que más adelante publicaremos un estudio más profundo, amplio y pormenorizado con la misma temática.

representación de la vida en comunidad a través de la oración repetida en determinadas horas del día y la noche. De igual forma sobresale del resto de las dependencias conventuales, al estar considerado como el lugar donde sucedieron acontecimientos importantes y dignos de ser recordados por las órdenes religiosas.

Para ubicarnos, hemos de recordar que el coro es un espacio delimitado dentro de las iglesias catedrales, parroquiales y conventuales. Éste presenta variaciones en función de si se trata de una iglesia catedral, parroquia, convento femenino o convento masculino. Por regla general, se encuentra dividido en coro alto y coro bajo en los conventos y monasterios femeninos, mientras que en los masculinos, en muchos de los casos, solo existía el coro alto. Si el coro se encontraba situado en una catedral o en una parroquia, éste se ubicaba en la nave central, ocupando varios tramos, dejando tras de sí espacio de comunicación entre las naves laterales. Además contaba con puertas laterales o traseras y se protegían en su parte frontal por una reja de mayor o menor envergadura. En su interior, recubriendo el muro perimetral, se situaba la sillería de coro, en el centro el facistol, atrilera, libros de coro, cartela del *hic este chorus*, bancos de coro, tintináculos y el órgano o los órganos situados en las tribunas o en el mismo espacio coral.

La importancia de este mobiliario litúrgico fue desapareciendo con el paso del tiempo, comenzando pronto su desmantelamiento por considerarlos inservibles y por ocupar un espacio importante dentro del penúltimo tramo de la nave central de las parroquias, y gran parte de la nave central en determinadas catedrales. Esta actuación se argumentaba en la idea de que, al haber perdido su función originaria, eran inservibles, obstaculizando la movilidad y visión del retablo mayor desde los pies del templo.

En este artículo vamos a profundizar en cuatro ámbitos relacionados con las sillerías de coro en la pintura que son: la representación de un espacio, las profesiones, los milagros y los martirios<sup>2</sup>. Somos conscientes de que la temática es muy amplia, por ello este será un avance de una monografía dedicada a las sillerías de coro y su mobiliario en la pintura.

### REPRESENTACIÓN DE UN ESPACIO: EL CORO

Para este caso pondremos de ejemplo el cuadro que pintó Lucas Valdés en 1714, donde queda representada una pequeña parte de la sillería de coro así como el sitial presidencial de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ubicado en la antigua Cartuja sevillana, se conserva un cuadro pintado por el artista sevillano, cuyas medidas son de 173,5 por 104 cm, representando el lado de la Epístola de la iglesia de los cartujos, entre el presbiterio y el inicio de la sillería de coro de los monjes. En él se observa el sitial presidencial, los sepulcros de los Ribera y el inicio de la sillería.

Se trata de una obra pictórica con carácter documental, en el que se representa, a modo de fotografía, parte del interior de la iglesia y cómo se encontraba decorado y dispuesto su mobiliario a principios del siglo XVIII. El lienzo es el resultado de un litigio debido a que el prior cartujo, Juan de Allona, decidió trasladar los sepulcros de Per Afán de Ribera II y sus dos esposas, que estaban situados en el centro de la iglesia, junto al presbiterio, a un lateral del templo. Este conflicto entre el prior y el X Duque de Medinaceli, mecenas de la Cartuja, se resolvió con la ubicación de los sepulcros en el lateral derecho, representado por la pintura, que fue encargada al hijo de Juan de Valdés Leal por la Casa de Medinaceli.

<sup>2</sup> Queremos agradecer la colaboración desinteresada en la aportación de la documentación gráfica a las siguientes instituciones: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Museo de Aveiro (Portugal), Convento de Mercedarios de Sevilla (iglesia de San Gregorio), Convento de la Merced de Cuzco (Perú), Universidad de Granada e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.



1. INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE SEVILLA. LUCAS VALDÉS 1714. COLECCIÓN JUNTA DE ANDALUCÍA-CENTRO DE ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO. FOTOGRAFÍA: GUILLERMO MENDO.

Posteriormente, esta pintura pasó a formar parte de la colección de la Casa de Alba, que la donó a la Junta de Andalucía en 1992<sup>3</sup>.

El lienzo fue restaurado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2015, para que formase parte de la exposición bajo el título «El Gran Silencio»<sup>4</sup>.

En el cuadro sólo aparecen como elementos pertenecientes al coro, el sitial presidencial, exento, y el primer sitial de la sillería de los padres, del muro de la Epístola. Hemos de recordar que las sillerías de los monasterios cartujos únicamente contaban con un cuerpo de asientos protegidos en su frente por un ambón corrido (fig. 1).

En cuanto al sitial presidencial se diferencia del resto tanto en decoración como en medidas. Fue concebido para ser independiente, sin tener adosados en sus laterales otros siales. Por ello, al ofrecer varios frentes de visión, unido a la importancia de estar destinado a la presidencia, su decoración es más rica y minuciosa. Hemos de tener en cuenta que al

<sup>3</sup> Orden de 28 de enero de 1992 por la que se acepta la cesión a favor de la Junta de Andalucía del lienzo de Lucas Valdés Sepulcros de la Familia Ribera, hecha por la Fundación Casa de Alba (BOJA n.º 15, 18 de febrero de 1992, p. 958).

<sup>4</sup> El CAAC restaura la primera imagen conocida de la iglesia del monasterio sevillano. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/02/actualidad/1443784272\\_454447.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/02/actualidad/1443784272_454447.html) [Consulta realizada el 24 de junio de 2016].

ser trasladado a la catedral de Cádiz, su disposición cambio, siendo colocado en el centro del testero del coro, uniéndosele a ambos lados sendos sitiales. Además le fueron sustituidos los ángeles y la alegoría de la Fe, que portaba en su remate, por copetes y una cruz flanqueada por dos ángeles alados. También le fue cambiado el respaldo superior por el capello y escudo del Obispo gaditano Juan José Arbolí Acaso, gracias al cual se efectuó el traslado de la sillería a Cádiz<sup>5</sup>.

Respecto al primer sitial, fue trasladado a la catedral de Cádiz junto a otros 40, el sitial presidencial y facistol. En la cartuja de Sevilla se quedaron 16 sitiales, divididos en dos paños que pertenecían a la sillería de los legos o barbones.

En el lienzo se aprecia el ambón o atril corrido que protege la parte frontal de la sillería, así como los perfiles de los paneles que conforman los sitiales, los brazales inferiores y superiores mensulados, estos últimos rematados por una celosía calada que lo separa del sitial lateral. También se observa el asiento embisagrado, con su respaldo inferior y el superior; éste alberga la figura de cuerpo entero de un santo, flanqueado por columnas salomónicas que sostienen un entablamento moldurado sobre la que apoya un guardapolvo que recorre todo el conjunto. Este guardapolvo presenta clara división de sitiales, mediante la colocación de un angelote de cuerpo entero que se apoya sobre la prolongación de las columnas salomónicas, decorándose cada intervalo con elementos vegetales en cuyo centro se sitúa la cabeza de un querubín alado. Por último, cada sitial se encuentra rematado por una crestería flanqueada por copetes torneados. Cada crestería imita un pórtico con pilastras rematado por frontón curvo partido, sobre el que se asienta la escultura de un ángel músico entre copetes, situándose en el centro, en un tondo, mediorrelieves de santas.

En la realización de la sillería intervinieron Juan de Valencia, Maestro entallador, y Agustín de Perea, Maestro escultor, colaborando con este último su hijo Miguel de Perea; probablemente éste fuera el que se encargó de finalizar la sillería, ya que su padre muere en 1701. Tanto Juan de Valencia como Agustín y Miguel de Perea, eran maestros muy considerados en el antiguo Reino de Sevilla, llegando a trabajar junto a maestros de la talla de Jerónimo Balbás en la Sillería de Coro de San Juan Evangelista de Marchena, así como en numerosos retablos<sup>6</sup>.

Podemos afirmar que fue el conjunto coral más espléndido en cuanto al diseño, simetría, talla, decoración e iconografía de todas las sillerías de la ciudad de Sevilla, siendo el máximo exponente de las sillerías barrocas.

## LAS PROFESIONES

Para este apartado traemos el ejemplo de un lienzo, de medianas proporciones, que se conserva en el Museo de Aveiro (Portugal), antiguo Convento de Jesús de la Orden de Dominicas, donde profesó la infanta doña Juana, hija del rey Alfonso V. Su muerte se produjo en 1490, siendo beatificada en 1673 y elevada a los altares como Santa Joana Princesa.

La princesa Joana nació el 6 de febrero de 1452, en el Palacio Real, fruto del matrimonio de D. Alfonso V con D.<sup>a</sup> Isabel de Coimbra. Tras su juventud tomó el hábito de monja dominica el 25 de enero de 1475, en la sala del capítulo del Monasterio de Aveiro, ingresando como monja de velo blanco pasando después a monja de velo negro.

En la sala de labores, convertida en 1734 en capilla, se conservan un total de 9 cuadros alusivos a la vida de Santa Joana. El número IV representa la Toma del hábito de la Santa Joana Princesa, pintura de la Escuela portuguesa fechada a principios del siglo XVIII. Este cuadro, realizado en óleo sobre lienzo de 149 por 98 cm, junto a la serie antes mencionada,



2. PROFESIÓN DE SANTA JUANA. MUSEO DE AVEIRO (PORTUGAL).  
FOTOGRAFÍA: CARLOS MONTEIRO. COPYRIGHT DGPC.

se encuentra ubicado en la Sala de Labor, lugar donde murió la princesa<sup>7</sup>.

En este lienzo se representa la profesión de Santa Juana, llevada a cabo en el coro. En el centro la santa se arrodilla humildemente dejando a un lado los trajes y ricos vestidos, así como coronas, cetros y joyas para tomar el hábito dominico. El pintor, anónimo, utiliza una perspectiva muy forzada para representar los laterales de la sillería de coro, disponiendo tres sitiales a cada lado donde se sitúa una monja dominica, reservando el sitial presidencial para un altar con un lienzo de la Asunción de la Virgen María. La sillería, de un único cuerpo con ambón corrido, presenta una serie de detalles realizados a modo de roleos vegetales simulando estar cubiertos de pan de oro. Estos elementos se encuentran en el frontal que sostiene el ambón corrido, como elemento separador de cada sitial, en el respaldo superior de la sillería, justo detrás de cada monja, en los brazales superiores, así como en la crestería que remata cada asiento. Esta última, se presenta flanqueada y coronada por tres copetes que aportan cierta verticalidad a la composición (fig. 2).

Hemos de recordar que en la mayoría de las sillerías de coro portuguesas se desarrolla un gran despliegue decorativo, no sólo a través de la talla de la madera, sino también a través de la rica policromía y dorados que contienen.

<sup>5</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, et al., 2004, p. 289.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> REBOCHO CHRISTO, José António. «Santa Joana: princesa de Portugal que engrandece Aveiro e a corte celeste», en *Roteiro do Museu de Aveiro*. Lisboa: IMC, 2013, p. 63-75.

## LOS MILAGROS

No todas las órdenes contaron en sus anales con milagros acaecidos en el coro. En la investigación que hemos realizado, y que aún continúa abierta, hemos localizado tres: trinitarios, mercedarios calzados y carmelitas calzados.

Durante el siglo XIII se crearon dos órdenes religiosas cuya finalidad y misión era la de redención de cautivos, ya que por encontrarse presos los cristianos por el Islám podrían correr el peligro de apostasía o convertirse a la nueva religión.

Por un lado en 1193 se fundó el orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos, de manos de San Juan de Mata y San Félix de Valois. Con posterioridad, el 10 de agosto de 1218 se fundó en Barcelona el orden de Santa María de la Merced redención de Cautivos Cristianos, de manos de San Pedro Nolasco<sup>8</sup>.

Es interesante resaltar que ambas órdenes cuentan con un milagro acaecido en el coro, en el caso de la Merced fue en la persona de San Pedro Nolasco y el de la Trinidad en los de San Juan de Mata y San Félix de Valois. Milagros con gran similitud, aunque con una variante, al trinitario la Virgen le entrega el escapulario de la orden, la que será su insignia y divisa que le identificará a partir de este momento del resto de las órdenes.

Es curioso esta similitud: un milagro acaecido en el coro, y en ambos casos la aparición de la Virgen y los ángeles sustituyendo a los monjes que se habían quedado dormidos. También ambos milagros se llevan a cabo en las personas más relevantes, sus fundadores, llamándonos la atención que estas congregaciones tengan los mismos objetivos: la liberación de cautivos.

### Orden de mercedarios calzados

En el capítulo General de la Orden de la Merced Calzada de 1622 se acordó iniciar los trabajos para la canonización de su fundador, Pedro Nolasco. Fruto de ese capítulo, el maestro general Gaspar Prieto, dispuso que se siguiera la vía del culto inmemorial para alcanzar la canonización; para ello se redactaron unos cuadernillos que componían el libro de postulación o Memorial. Para seguir la tradición y la forma en que lo hacían otras órdenes como jesuitas, carmelitas o dominicos, se incluyeron grabados o estampas a través de las cuales se explicaba de forma visual la parte textual. El padre Alfonso de Molina encargó los grabados a Giuseppe Martínez, en 1622. Se cree que Alfonso de Molina, procurador del proceso, facilitó los textos que se decidieron incluir en el octavo cuadernillo que debía contener los 25 dibujos presentados en la primera fase del proceso de canonización. Los grabados fueron estampados en Roma en 1627 por el grabador Federico Greuter, para la segunda fase del proceso. Las planchas de cobre fueron utilizadas para una segunda impresión, obra de Cornelio Cobrador que firma otra serie que copia al trasluz la de Giuseppe Martínez, esta vez con los textos en castellano<sup>9</sup>.

Del total de 25 grabados en la actualidad sólo se conservan diez, siendo los grabados y los textos del octavo cuadernillo los que permiten afirmar que la serie dibujada por Giuseppe Martínez influyó de manera clara en la producción pictórica sobre San Pedro Nolasco, encargada en los distintos conventos mercedarios<sup>10</sup>.

La escena doce del Memorial narra una de las más representadas de la vida de San Pedro Nolasco, la aparición de la Virgen de la Merced en el coro. Ésta representación del

milagro realizada por Giuseppe Martínez, se encuentra en paradero desconocido. El grabado número XII cuenta con el lema «Quid videtis in sunamite nisi coros castrorum?» y la anotación «Nocte quadam e somno solito tardius consurgens chorum entrat et fratrum negligentiae angelos precurrens cernit; quibus Beatam Virginem presidere dum laudes concinnunt obstupescit. Episc. Rossen. in Agricult. Spir. 2. cap. 10,4». La escena se representa en el coro del monasterio de Barcelona, lleno de ángeles y la Virgen entronizada en el sitial presidencial. San Pedro Nolasco entra por la puerta del coro y queda estupefacto.

En ocasiones, esta representación aparece precedida de una escena en la que figura San Pedro Nolasco siendo transportado en brazos por dos ángeles al coro, para la oración de maitines con el santo dormido. Este tema se popularizó en un grabado de Romeo y Frenza<sup>11</sup>.

En muchos conventos mercedarios se repitió esta escena en cuadros encargados por la Orden, siendo titulados como «Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco en el coro de los novicios», algunos de los cuales han llegado hasta nuestros días; otros en cambio se encuentran en paradero desconocido.

Este tema se incluye dentro de la serie de cuadros que se pintaban sobre el santo fundador en cada uno de los conventos de mercedarios calzados, exportándose esta tradición a los conventos de las capitales más importantes de Sudamérica.

Temática similar encontramos en el Museo de Bellas Artes de Valencia y el del Museo de la Real Academia de San Jorge de Barcelona, aunque en este caso nos vamos a centrar en otros como por ejemplo:

#### • Catedral de Sevilla

En el claustro chico del convento Casa grande de la Merced calzada en Sevilla, se conservaban una serie de cuadros sobre la vida de San Pedro Nolasco, pinturas que fueron realizadas por Francisco de Zurbarán, que al morir dejó inacabada. Concretamente existe uno que se titula *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco en el coro de los novicios*, que según una memoria anónima realizada en 1732, atribuye esta pintura a Francisco Reyna, pintor seguidor de Zurbarán, del segundo cuarto del siglo XVII<sup>12</sup>. En 1835 y con motivo de la Desamortización, tres cuadros del claustro chico pasaron a la Catedral de Sevilla, donde hoy día se conservan<sup>13</sup>.

Aunque supone mucho aventurarnos en afirmar que Francisco Reyna se inspiró en el coro del convento a la hora de plasmar la composición de este lienzo, aun siendo un encargo por y para la casa sevillana de dicha orden, si podemos hacernos una idea de cómo estaban configurados los coros de los mercedarios en la segunda mitad del siglo XVII.

Representa el milagro que al quedarse dormido el Hermano que debía de llamar a la comunidad al rezo en el coro, María bajó de los cielos a llamar al rezo, instalándose en el sitial presidencial, ocupándose el resto de los siales por ángeles alados vestidos con el hábito de los mercedarios, ante la sorpresa de los frailes y del propio Pedro Nolasco, que presenció tal acontecimiento. De esta forma y con el fin de recordar este episodio, a partir de ese momento, los mercedarios colocaron en el sitial presidencial de sus coros una imagen de la *Comendadora*, de la Virgen de la Merced entronizada con el breviario en las manos.

En primer lugar, el coro presenta una doble sillería, alta y baja, ocupados todos sus asientos por ángeles. En el lienzo observamos con todo detalle aquellos elementos que componen la sillería: siales bajos con esfinges aladas en sus

<sup>8</sup> RUIZ BARRERA, M.ª Teresa. «Redención de cautivos. Una especial obra de misericordia de la Orden de la Merced». En *La Iglesia Española y las instituciones de caridad*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, et al., 2006, p. 843.

<sup>9</sup> ZURIAGA SENENT, Vicent F., *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universitat de València Servei de Publicacions, 2005, p. 290 y ss.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> VALDIVIESO, E.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: E. Valdivieso, 1978, p. 127.

<sup>13</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. *Silleras de coro de Sevilla. Análisis...*, ob. cit., p. 372.

frontales, brazales inferiores y superiores a base de ménsulas, escalones de acceso a los sitiales superiores, respaldos superiores de la sillería alta con cartelas, remates a modo de cresterías caladas flanqueadas por copetes, sitial presidencial diferenciado de los demás no sólo en tamaño, sino también en la exuberancia decorativa. Facistol de gran tamaño, con base cuadrangular con decoración de guirnaldas, casetones, cornisas y serafines alados, con cuerpo troncopiramidal que acoge un cantoral, rematándose el conjunto por una escultura de bulto redondo de la Virgen con el niño Jesús. Respecto a la Virgen del coro o Comendadora, aunque sedente, presenta claras diferencias con la nueva imagen que realizó Montes de Oca hacia 1735 para el coro del convento.

- *Convento de la Merced de Écija (Sevilla)*

Hasta mediados del siglo XX, los muros laterales del presbiterio y el frontal del crucero estuvieron cubiertos por lienzos que representaban la vida de San Pedro Nolasco<sup>14</sup>, pinturas atribuidas a José Ignacio de Cobo y Guzmán, artista jiennense que falleció en 1746. Este pintor ejecutó una serie para el Convento de la Merced de Córdoba, cuadros que presentan grandes analogías con las del Convento ecijano<sup>15</sup>. Entre ellas destaca la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro de los novicios del Convento de Barcelona.

En el cuadro se observa el coro con una doble sillería, alta y baja, ocupando todos sus asientos ángeles con el hábito mercedario. En el lienzo se vislumbran algunos elementos que componen la sillería: pies de sitiales bajos con ménsulas en sus frontales, brazales inferiores y superiores a base de ménsulas contrapuestas, tarima de dos escalones sobre la que descansa la sillería baja, sitial presidencial de la Comendadora diferenciado de los demás no sólo en ubicación, sino también en tamaño y exuberancia decorativa en el brazal y respaldo inferior. Respecto al facistol es de gran tamaño, con base cuadrangular que porta en el centro una cartela que aloja el escudo de la Orden de la Merced. Sobre éste se eleva un balaustre decorado con roleos vegetales que sostiene el cuerpo troncopiramidal, con un cantoral abierto. Respecto a la Virgen del coro o Comendadora, abraza a San Pedro Nolasco que se arrodilla a sus pies. Esta imagen presenta ciertas similitudes con la Comendadora que presidía el coro de este convento<sup>16</sup>.

- *Convento de Mercedarios de Sevilla (iglesia de San Gregorio)*

Otro cuadro que representa este mismo milagro se encuentra ubicado en la casa conventual de los mercedarios, aledaña a la Iglesia de San Gregorio de Sevilla.

Desconocemos la procedencia de este lienzo, aunque todo indica que lo trajeron los mercedarios cuando les fue cedida esta iglesia, que perteneció al Colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús, vulgo de los ingleses.

En el cuadro, de 256 por 210 cm, se representa el milagro del coro a San Pedro Nolasco. La acción se desarrolla en un coro alto con doble sillería, facistol y órgano portátil. Este espacio podría relacionarse con el amplio coro alto que tenía la iglesia del convento Casa grande de la Merced en esta localidad. Es un coro espacioso, ocupando los dos últimos tramos de la nave de la iglesia, donde quedan representados grandes pilastrones que sustentan la cornisa sobre la que se abren vanos en sus laterales, sobre la que corre una bóveda de cañón con arcos fajones. El testero está ocupado por un rosetón enmarcado por molduras.

<sup>14</sup> Desconocemos el paradero de estas pinturas que fueron fotografiadas por José María González-Nandín y Paúl en 1943.

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERAN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de Sevilla y su Provincia*, tomo III. Sevilla: Diputación, 1950, pp. 175 y 318.

<sup>16</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. «Mobiliario perteneciente al coro del convento de la Merced de Écija», *Archivo Hispalense*, 285-287. Sevilla: Diputación, 2011, pp. 375-391.

La composición es similar a otros cuadros que representan este milagro. En primer plano y en el lado izquierdo se muestra a San Pedro Nolasco, arrodillado que, absorto, queda maravillado ante lo que están contemplando sus ojos. A la misma altura y en el lado opuesto encontramos un ángel tocando un órgano portátil mientras un angelote mueve los fuelles del instrumento. En segundo plano se sitúa el facistol, de grandes dimensiones y acorde con las proporciones de la sillería de coro, rematado por un templete cuadrifonete. Se encuentra rodeado por cinco ángeles, cuatro de ellos cantores y uno dirigiendo el canto ante un libro de coro abierto en uno de los frentes del facistol. A ambos lados se inicia la sillería de coro, alta y baja, que recorre los muros laterales y el testero. Cuenta con 22 sitiales bajos y 25 altos. En los sitiales bajos se aprecian espacios con escalones para subir a la sillería alta, quedando libre de ellos la parte delantera del sitial presidencial, ocupado por la Comendadora, vestida de azul y blanco. En la escena se disponen un total de 52 ángeles alados vestidos con el hábito de la Merced, acompañados de cinco angelotes, uno ayudando en el toque el órgano y los cuatro restantes que han entrado por el rosetón y revolotean por la bóveda, arrojando flores a la escena milagrosa (fig. 3).

La sillería de coro cuenta con 47 sitiales. De ellos destaca el respaldo de los sitiales superiores, muy elevado, con clara separación de pilastras entre los sitiales sobre las que descansa una cornisa que sirve de apoyo a cresterías caladas. La mayor profusión decorativa se centra en el sitial presidencial, ocupado por la Virgen, rematado por un penacho curvo roto muy elevado coronado por copetes.

La profundidad se consigue gracias a la inclinación de los laterales de la sillería, a la disposición en planos sucesivos de las figuras y a la solería que alterna losas blancas y negras.

- *Antiguo Convento de la Merced de Córdoba. Diputación de Córdoba*

En la Diputación de Córdoba, cuya sede se encuentra en el antiguo convento de la Merced, se conserva un cuadro que representa este milagro, bajo el título *Aparición de la Virgen en el coro*.

El lienzo, de 172 por 210 cm, fue realizado por José Ignacio de Cobo y Guzmán a principios del siglo XVIII, para el convento de la Merced calzada de esta ciudad.

Nos muestra una escena de gran teatralidad típica del barroco, donde San Pedro Nolasco aparece situado a la izquierda de la composición y en primera línea, sorprendido y admirado ante la escena milagrosa que está viendo. En ella se muestra a la Virgen situada en el centro del coro con el breviario en una mano, de disposición circular, rodeada por cinco ángeles a su derecha y cuatro a su izquierda, todos con el hábito mercedario y un libro entre las piernas o manos.

El centro de la composición queda reservado para un pequeño aunque estilizado facistol rodeado por tres angelotes: el primero de ellos, de pie, porta un cantoral, mientras los otros dos juegan y se pelean, tirando uno al otro del pelo, por mantener un libro de coro abierto.

La sillería de coro representada es del tipo denominado absidial, de forma semicircular abierta a la nave. El sitial presidencial se eleva sobre tres escalones, presentándose ricamente decorado con molduras de hojarasca que conforman los brazales del asiento, cubriéndose la parte superior con un dosel de terciopelo rojo. Ante la ausencia de brazales entre los ángeles cantores deducimos que se trata de un banco corrido, elevado sobre una tarima, con diferenciación de asientos sólo en los respaldos superiores por medio de pilastras rematadas por copetes. Los sitiales presentan como única decoración un medio punto a modo de hornacina, sobre el que cabalga una cornisa plana.

Según el padre Juan Devesa Blanco, la composición está inspirada en un grabado de Frezza de 1734, sobre dibujo a su vez de José Romero, que sirvió para ilustrar la portada del



3. APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN PEDRO NOLASCO EN EL CORO. CONVENTO DE LOS MERCEDARIOS. IGLESIA DE SAN GREGORIO DE SEVILLA. FOTOGRAFÍA: EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ.

Breviario de los santos de la Orden de la Merced, impreso ese año en Roma<sup>17</sup>.

• *Convento de la Merced de Cuzco (Perú)*

La fundación del convento de la Merced de Cuzco se llevó a cabo en 1535, gracias a la donación de un solar por Francisco Pizarro, al mercedario Sebastián de Castañeda. El terremoto de 1650 destruyó el convento y la iglesia, construyéndose el nuevo entre 1651 y 1659, por los maestros Martín de Torres y Sebastián Martínez.

Las pinturas del claustro son obras de varios autores, aunque atribuidas a Basilio de Santa Cruz, pintor del último cuarto del siglo XVII. Otros historiadores sin embargo, se inclinan por atribuir la serie a Fray Gerónimo de Málaga, y otros a Ignacio Chacón o Marcos de Rivera, pintor de la Escuela cuzqueña del siglo XVIII.

En este caso la fuente para la ejecución de los lienzos fueron los grabados de Giuseppe Martínez, que realizó en 1627 para iniciar el proceso de canonización de San Pedro Nolasco<sup>18</sup>.

Respecto al tema que nos ocupa, vamos a presentar dos lienzos relacionados con sillerías de coro y San Pedro Nolasco. El primero de ellos se encuentra situado en el claustro y pertenece a la serie de 24 cuadros de medio punto que recorre la galería inferior, en el que se representa a *San Pedro Nolasco llevado al coro por dos ángeles antes de su muerte*,

atribuido al pintor Marcos de Rivera, realizado 1666 y basado en el grabado de Claude Melleán<sup>19</sup>. En segundo lugar, un lienzo de las mismas características que se conserva en una de las sala del museo, donde se representa la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro.

El primero se desarrolla en el coro del convento de la Merced de Cuzco. Como centro de la composición, se muestra a dos ángeles mancebos que portan a San Pedro Nolasco entre sus brazos mientras éste lee el breviario y sobre ellos sobresale el facistol con un cantoral abierto. La escena se acompaña por tres mercedarios, uno a la derecha y dos a la izquierda y un angelote tenante que sostiene la cartela que porta la leyenda que lo acompaña. El espacio coral y la sillería, realizada con una perspectiva muy forzada, se muestra envolviendo a las figuras. Presenta cuatro sitaliaes en cada lado que confluyen en el testero donde se sitúa el sitial presidencial, que se muestra vacío (fig. 4).

La sillería, a diferencia de la que se conserva en el convento que es doble, alta y baja, muestra los mismos elementos decorativos, por lo que el autor del lienzo tuvo en cuenta la original situada en el coro alto a los pies de la nave de la iglesia. Los sitaliaes, cuatro a cada lado, muestran decoración de hojarasca y relieves de santos en los respaldos superiores, que se presentan separados por columnas salomónicas recorridas por vides y pámpanos.

El lienzo cuenta con una leyenda en la parte inferior derecha dentro de una cartela ovalada enmarcada por rosas:

*En la víspera de la purificación de Nuestra Señora, se quedó dormido el campanero a la hora de tocar para el maitines en el paraíso del convento de Barcelona; y por causa de este sueño este acontecimiento fue todo un éxtasis de misterios. Enfermo Nolasco de la gota de sangre, oyó acordes musicales en el coro; eran ángeles los que suplían y vestidos de nuestro hábito llenaban las sillas de los religiosos mercedarios, cuya capilla era muy estimada por esos espíritus soberanos, siendo sus voces la forma que tenía este honor, las cuales pregonaban este prodigio en sus cien lenguas. Así mismo bajaron del cielo al mundo los espíritus que asistían al trono, los mismos que en las manos llevaron al coro al Patriarca enfermo, para que ni la piedra más pequeña el pie le ofendiese, ni quedase algo de los dolores de Nolasco. A manos el cielo el Patriarca pudo llegar hasta nuestra Madre Santísima, quien lo acarició en su regazo las tres horas que duraron las maitines aquella noche, donde cantaban unos ángeles, los que para dicha nuestra parecían frailes mercedarios, haciendo gala del blanco escapulario; no es vez, sino muchas, porque saben esos cortesanos que el mejor disfraz para una noche buena es el hábito de María, quien a Nolasco le reveló que eran ángeles<sup>20</sup>.*

El segundo cuadro se conserva en una de las dependencias del claustro bajo. En él se representa la Aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco en el coro de novicios. El cuadro, enmarcado por una moldura tallada de hojarasca dorada, se asemeja a un luneto de medio punto y posiblemente estuvo colocado en el interior de la iglesia (fig. 5).

Presenta una composición más simple que otros analizados con anterioridad. San Pedro Nolasco accede al coro por la puerta del lado derecho y admirado observa a la Virgen María que le ofrece un asiento a su lado. En este caso el

<sup>17</sup> Expediente de declaración como Bien de Interés Cultural e inclusión en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz. *Antiguo Convento de la Merced. Córdoba*. Equipo redactor: Fátima M. Jiménez García, noviembre de 1999. Dirección General de Bienes Culturales, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Este expediente forma parte del Archivo de oficina de la Dirección General de Bienes Culturales y Museos, de la Consejería de Cultura.

<sup>18</sup> ZURRIAGA SENNET, V. F., «El claustro de la Merced de Cuzco: el programa iconográfico de una canonización», *Caminos encontrados: Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2009, p. 157.

<sup>19</sup> Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA) <http://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/convento-de-la-merced/other-areas#fc15a-15b> [Consulta realizada el 1 de julio de 2016] <http://colonialart.org/>

<sup>20</sup> Transcripción realizada por autor de este artículo directamente del cuadro y cotejada con la realizada por Fr. Juan Carlos Saavedra Lucho, en su artículo titulado «Entre la paleta y el pincel. Vida y obra de San Pedro Nolasco en la pintura cuzqueña», en: <http://www.ordenmerced.org/index.php/es/component/k2/item/316-entre-la-paleta-y-el-pincel-fr-juan-carlos-saavedra-lucho-o-de-m> [Consulta realizada el 7 de julio de 2016].



4. SAN PEDRO NOLASCO LLEVADO AL CORO POR DOS ÁNGELES ANTES DE SU MUERTE. CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MERCED DE CUZCO (PERÚ). FOTOGRAFÍA: ANTONIO MARTÍN PRADAS.



5. APARICIÓN DE LA VIRGEN A SAN PEDRO NOLASCO. CONVENTO DE LA MERCED DE CUZCO (PERÚ). FOTOGRAFÍA: ANTONIO MARTÍN PRADAS.

pintor cambia la sillería de coro por sillones de madera guardados por terciopelo rojo. La composición se estructura en cuatro partes, en primer lugar y en el centro encontramos un facistol tipo catedralicio, de cajón rectangular curvo en la parte inferior, que sostiene en el centro un cantoral abierto ricamente miniado y otro en el lado opuesto que sirve de lectura a la Virgen. En segundo lugar la figura de san Pedro Nolasco, que admira la escena; en tercer lugar la Virgen en el centro tras el facistol, acompañada de cinco ángeles alados con hábito mercedario coronados de guirnalda de flores, ofrece la silla al santo; y por último, sobre la Virgen se representa un rompimiento de gloria en el que cinco angelotes portan flores que dejan caer en la estancia, dos de ellos, en el centro, sostienen la corona de María.

En el lateral derecho aparece la siguiente inscripción:

*Cuzco 24 de junio de 1922. En esta fecha fue mandado restaurar este lienzo, por el Reverendo Padre Provincial Fray Dámaso Oros con el artista nacional Profesor Natalicio Delgado Rey, quien reconstruyó totalmente la creación del 1500.*

### Orden de la Trinidad

- *Universidad de Granada. Biblioteca del Rectorado. Depósito del Museo de Bellas Artes de Granada*

El primer ejemplo de esta orden lo encontramos en el cuadro titulado: *Aparición de la Virgen en el coro a San Félix de Valois*, situado en la sala de lectura de la Biblioteca del Rectorado de la Universidad de Granada, ubicado en el Antiguo Hospital Real.

Obra de José Ruisueño (1665-1732), formaba parte de una serie de historias trinitarias que Ceán Bermúdez citó como pertenecientes al convento de Belén de Mercedarios descalzos de Granada, y donde participó Ruisueño con alguno de sus oficiales como el pintor Jacinto Molina<sup>21</sup>. Estas obras pasaron, tras la desamortización, al Museo Provincial de Bellas Artes, depositándose ésta en el Hospital Real en 1944<sup>22</sup>.

La tradición cuenta que en la noche del 7 al 8 de septiembre del año 1212, en el convento trinitario de las afueras de París, San Félix de Valois, cofundador de la orden trinitaria y compañero de San Juan de Mata, recibió también la visita de María cuando los frailes trinitarios quedan dormidos durante los maitines y la Virgen asiste al rezo del oficio divino en el

coro del convento, vestida con el hábito trinitario y acompañada de ángeles. En esta visión la Virgen le entrega los escapularios de la orden trinitaria a San Félix de Valois y le pide que le fueran impuestos a los cautivos rescatados.

Se trata de un lienzo de grandes dimensiones de 354 por 495 cm, denominándose en los inventarios como *Visión de San Félix de Valois*<sup>23</sup>, lo que puede llevar a confusión con otro cuadro que se conserva en la Catedral de Granada (fig. 6).

En esta pintura encontramos algunos elementos pertenecientes al mobiliario coral como sillería, facistol y órgano, rodeados por un elevado número de figuras, destacando como centro de la composición el facistol y la Virgen María entronizada en el sitial presidencial.

La escena podemos estructurarla en cuatro planos bien diferenciados. En primer lugar y comenzando siempre por el lado izquierdo, encontramos un angelote que va arrojando rosas al suelo el coro; en el centro bajo el facistol, se sitúa un angelote turiferario, para cerrar en el lado opuesto con un órgano barroco portátil que esta siento tañido por otro angelote.

En segundo plano, en torno al facistol, se disponen tres ángeles cantores alados con el hábito trinitario a cada lado, tocando los de los extremos sendos instrumentos musicales.

A continuación la escena se inicia con un trinitario dormido, que muestra en su mano derecha la cuerda que le permite tocar la campana para llamar a la comunidad al rezo. Este es el nexo de unión entre las escenas anteriores y lo que acontece en el resto del coro. La composición, al igual que en otros casos es forzada, utilizando los lados de la doble sillería de coro de forma diagonal para, junto con las losas del suelo (rojas y grises), se cree la perspectiva necesaria aunque desequilibrada donde disponer la escena milagrosa que se está llevando a cabo.

Ambos laterales de la sillería alta y baja confluyen en el sitial presidencial donde se sitúa María coronada, vestida en azul y rosa o rojo, con el escapulario trinitario en el pecho. A ambos lados de ella se representan dos figuras de pie, a su derecha un ángel cantor y a su izquierda a San Félix de Valois que admira el milagro.

En el coro, como hemos dicho, se representa una doble sillería barroca y asimétrica. La sillería baja cuenta con cinco asientos en el lado izquierdo y cuatro en el derecho, mientras que la alta presenta seis en el derecho y siete en el izquierdo. En total 22 siales ocupados por ángeles cantores vestidos con el hábito trinitario con un libro de canto en las manos.

Se trata de una sillería de principios del siglo XVII, donde la decoración se centra en los remates del respaldo superior de

<sup>21</sup> VV. AA. *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. I. Estudios*. Granada: Universidad, 2006, p. 117-118.

<sup>22</sup> *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*. Sevilla: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía; Universidades andaluzas, 1992, p. 95.

<sup>23</sup> *Inventario del Patrimonio Artístico de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad, 2007, p. 24.



6. APARICIÓN DE LA VIRGEN EN EL CORO A SAN FÉLIX DE VALOIS. BIBLIOTECA DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. FOTOGRAFÍA: JOSÉ MANUEL GOMES SEGADE. COPYRIGHT UNIVERSIDAD DE GRANADA.

los sitiales, que se separan gracias a la utilización de copetes. Entre ellos destaca el sitial presidencial, ocupado por María, cuya decoración se despliega por el respaldo superior, muy pronunciado, a base de roleos vegetales, curvas y contracurvas, cornisas quebradas y ménsulas. El fondo de la escena se presenta decorado con una serie de angelotes que vuelan en el aire y arrojan rosas que caen al suelo del coro.

En cuanto al facistol, sigue las características de este tipo de mobiliario de principios del siglo XVII. Parte de un pie cuadrangular sobre el que se eleva un balaustre moldurado con decoración mixtilínea y de roleos, sobre el que se asienta el cuerpo troncopiramidal sobre el que se apoya un cantoral. El conjunto se remata por un templete cuadrifonte, muy decorado, que aloja en su interior una imagen de la Inmaculada Concepción de María, esta vez vestida de azul y blanco.

Por último, el órgano, se presenta como portátil, aunque con decoración de registros, tubería y remates barrocos muy típicos de la época.

- *Catedral de Granada*

En la capilla de Santa Ana de la Catedral de Granada se conservan dos cuadros firmados por Pedro Atanasio Bocanegra, ambos realizados en 1674 y dedicados a la Orden de la Trinidad. En el primero de ellos se representa la Aparición de la Virgen de San Juan de Mata y el segundo, la Visión de San Félix de Valois. En estas obras el pintor hace ostentación de su título de Maestro Mayor, firmando en el primero como: Pedro Atanasio, Maestro Mayor F. Año 1674<sup>24</sup>.

Se trata de un gran lienzo de 457 por 205 cm, rematado en medio punto. Representa a San Félix de Valois en el coro, justo en el momento en el que la Virgen y unos ángeles están rezando sustituyendo a la comunidad que se había quedado dormida por descuido del campanero<sup>25</sup> (fig. 7).

<sup>24</sup> GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *El libro de la Catedral de Granada*, vol. I. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005, p. 357.

<sup>25</sup> [http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=72270#\\_documentacion](http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=72270#_documentacion)

La composición se estructura en cuatro apartados: en primer lugar un ángel sentado en un sitial, casi de espaldas al público, observa la genuflexión y admiración en San Félix de Valois como centro. El lado izquierdo se conforma con dos ángeles al lado derecho de la Virgen, con manto azul y vestida de trinitaria, apoya sus pies en un cojín de terciopelo rojo, seguida de cinco ángeles que lucen el mismo hábito.

Sobre la Virgen se representa un rompimiento de gloria con cuatro angelotes, que, junto a un arco rebajado que se abre a otra estancia, siendo la solería con losas bicolors y una alfombra donde se arrodilla el santo, los que aportan profundidad a la escena.

Respecto a la sillería de coro es casi inapreciable, con la salvedad del primer ángel que se sienta casi de espaldas al público en el que se ve el brazal y algo del respaldo, centrándose el detalle en el sitial presidencial que ocupa María. Éste presenta respaldo superior y guardapolvo coronado por crestería de roleos vegetales.

- *Museo Nacional del Prado*

En la colección del Museo del Prado encontramos un lienzo que representa la *Aparición de la Virgen a San Juan de Mata*, fundador de la Orden de la Trinidad.

Esta pintura sobre lienzo fue realizada por Manuel de Castro en 1693, pintor probablemente de origen portugués. Formado con Claudio Coello, hizo trabajos de restauración en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial durante el último tercio del s. XVII. Después, marchó a Italia, donde permaneció ocho años estudiando en las academias de Roma. A su regreso a Madrid, realizó encargos en los conventos madrileños de la Trinidad, la Merced, San Juan de Dios y San Felipe Neri, entre otros<sup>26</sup>.

La obra, de composición muy barroca, es de grandes dimensiones: 442 por 780 cm, se estructura en tres apartados.

<sup>26</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/castro-manuel-de/1e-db4127-1dd9-4a70-941f-a682f52679fc> [Consulta realizada el 29 de junio de 2016].





7. VISIÓN DE SAN FÉLIX DE VALOIS. CATEDRAL DE GRANADA. FONDO GRÁFICO. INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.

El primero y más elevado representa un rompimiento de gloria que escenifica la coronación de la Virgen; debajo de éste la apoteosis, que simboliza a María como protectora de la Orden Trinitaria, y en un plano más bajo un coro formado por ángeles que rodean el elemento central de la composición: el facistol. El fundador de la orden, San Juan de Mata se representa en el nivel inferior, concretamente en el extremo izquierdo, entrando al coro de la iglesia donde se está produciendo el milagro, seguido de varios compañeros de la orden. Todos observan expectantes, con admiración y asombro, la aparición de la Virgen María rodeada de una cohorte de ángeles orantes coronados de flores, vestidos con el hábito trinitario, algunos de los cuales portan un libro en las manos. La visión milagrosa muestra a la Virgen coronada por varios ángeles, mientras que otras dos parejas de angelotes cantan junto a ella flanqueando el gran cantoral situado en primer término sobre el facistol. El ángel a la izquierda dirige su mirada al cielo mientras canta y marca el ritmo con la mano derecha levantada, dirigiendo a los demás en la salmodia. A los lados del facistol hay otros ángeles con la boca entreabierta en actitud de cantar.

En el plano inferior llama la atención el facistol sobre el que se apoya un gran cantoral abierto, ricamente miniado. En él se ha identificado el (*Liber usualis*) como la 1.<sup>a</sup> Antífona y Saeculorum de Vísperas para la fiesta del nacimiento de la Virgen (8 de septiembre)<sup>27</sup>.

La teatralidad de la escena es latente: en ella se mezcla el rompimiento de gloria, la coronación de María, ángeles turiferarios, todo ello en el plano elevado, para dar paso a

lo terrenal donde cuatro columnas acanaladas soportan un entablamento que apenas se deja ver por los ángeles. Entre ellas se representa a San Juan de Mata y sus compañeros, presentándose la sillería de coro muy diluida entre las figuras de ángeles, salvo dos grandes brazales entre los que se dispone una serie de escalones que permiten pasar de la sillería baja a la alta. Por lo poco que podemos observar se trata de una sillería de coro de clara influencia renacentista, carente de misericordias bajo sus asientos, y de gran simpleza decorativa, salvo ménsulas en los brazales y las pilastras como elemento de separación entre los respaldos superiores que sostiene cornisas molduradas.

El facistol repite el mismo esquema, aunque solo observamos la parte troncopiramidal y el remate con una figura alada que dirige a otras dos arrodilladas.

### Orden de carmelitas calzados

- *Convento de Carmelitas. Iglesia del Buen Suceso de Sevilla. Depósito del Museo de Bellas Artes de Sevilla*

Otra orden que representó un milagro en el coro fue la de los carmelitas calzados. El cuadro pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla procedente de la desamortización, aunque hoy día se conserva en depósito en el Convento del Carmen Calzado (Iglesia del Buen Suceso). Es un lienzo de grandes dimensiones 230 por 138 cm, firmado por Andrés Rubira, hacia 1750, bajo el título *Aparición de la Virgen del Carmen a la comunidad de un convento de Brabante*.

Al igual que sucede con otros conventos, sabemos que la antigua iglesia del Convento Casa Grande del Carmen en Sevilla, contaba con una sillería de coro, acorde con las necesidades y número de religiosos con asistencia al mismo. Con la remodelación y ampliación del templo en 1609 se debió de ejecutar una nueva sillería, ya que el nuevo espacio coral era más grande que el primitivo. A esto hemos de añadir que el 2 de junio de 1640, Luis Ortiz de Vargas, Maestro ensamblador, concertaba con el Prior Fray García de las Casas y los frailes de la comunidad, la realización de un facistol para el coro del convento del Carmen, ante D. Francisco López Castellar, Escribano público de Sevilla<sup>28</sup>.

La obra del facistol fue concertada en 1 000 reales de vellón incluida mano de obra y maderas, de los cuales se habían de dar 550 reales antes de su finalización que se fijó el día de «Nuestra Señora de agosto» del mismo año, aplicándose el resto, o sea 450 reales, para que los frailes dijieran una serie de misas por el alma de Luis Ortiz de Vargas, una vez que hubiera fallecido<sup>29</sup>.

Gracias a un cuadro que pintara Andrés Rubira a mediados del siglo XVIII para el claustro del convento, que representa la *Aparición de la Virgen del Carmen a la comunidad del Convento del Ducado de Brabante*, y que según apreciaciones del padre Ismael Martínez pudo estar inspirado en el coro alto del convento del Carmen, podemos hacernos una idea del mobiliario que contenía el mismo. En primer lugar una sillería de coro cuyo perfil se observa en la parte derecha del lienzo, contando en el centro con una serie de bancos con el escudo de la orden entre la decoración de los respaldos. Al fondo y como eje central de la composición la tablilla del *Hic est Chorus* con moldura de madera que enmarca el fondo azul con letras doradas. Por último y en el extremo izquierdo el gran facistol, junto a la Virgen del Carmen, con sus frentes divididos en registros muy decorados y remate bulboso dorado que sostiene una cruz. En uno de los frentes del facistol se apoya un libro de coro abierto con un fraile que señala con un puntero una nota musical. El resto de la composición se completa con 18 frailes, la Virgen con el niño y un ángel, todo ello enmarcado por una arquitectura que recrea una atmósfera de apariencia real.

<sup>27</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-protectora-de-la-orden-trinitaria-y/32909af6-ae4a-4a26-8d72-404f2722c8c6?-searchid=9a315dde-ca32-6c32-bc4b-07957a1fbac1> [Consulta realizada el 29 de junio de 2016].

<sup>28</sup> MARTÍN PRADAS, Antonio. *Silleries de coro de Sevilla...*, ob. cit., p. 365.

<sup>29</sup> AHPS. Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio XIII de Francisco López Castellar, año 1643. Leg. 8.051, f. 145 r.-146 v.

El lienzo presenta la siguiente leyenda en su parte inferior:

*Estando la V. Comunidad de un Convento Nuestro del Ducado de Brabante en la Misa mayor día cinco de Agosto del Año de 1288. Se aparecio M<sup>a</sup> SSma con su Ssmo Hijo en brazos, traia di / ferentes Dones para con ellos regalar espiritualmente a sus queridos hijos. A unos les dio un PAN blanquísimo, por la devocion grande, que tenían al Ssmo Sacramento. A otros dio una MANZANA en cen / didisima y fragante por el ardiente amor; que ardia en sus corazones para con su Magd y su SSMo Hijo. A otros dio hermosas y Candidas AZUZENAS por la pureza de la Sta virtud de la castidad de / con que ennoblecian ius almas y concludido el fabor, desaparecio Ntra Piadosa y Bendita Madre, ddexando a sus hijos admirados y sus Almas llenas de un Celestial gozo.*

### LOS MARTIRIOS EN EL CORO

Dentro de la colección de cuadros del Museo Nacional del Prado se conserva uno titulado *El martirio de los cartujos de Bourg Fontaine*, obra realizada por Vicente Carducho entre 1626 y 1632 para la Cartuja de El Paular (Madrid). Nos encontramos ante un óleo sobre lienzo de grandes proporciones, de 336,5 por 298,5 cm.

El 29 de agosto de 1626, Vicente Carducho (c. 1576-1638), pintor del rey Felipe IV, firmó el contrato por el que se comprometía a realizar el ciclo pictórico que celebraba la fundación de la Orden de los cartujos por San Bruno y sus principales miembros, una empresa colosal con la que se pretendía plasmar visualmente diversos episodios de la historia y tradición cartujanas. Se trataba del encargo más completo jamás realizado sobre la orden: una serie de cincuenta y cuatro lienzos de grandes dimensiones y otros dos más, de menor tamaño, que representaban los escudos del rey y la orden. El responsable intelectual del proyecto fue el padre Juan de Baeza (fallecido en 1641), una figura fundamental de la espiritualidad y organización cartujanas que, por lo que sabemos, vigiló atentamente por el cumplimiento de los postulados de la orden. Juan de Baeza proporcionó al pintor los episodios que debían incluirse en la serie, muchos de ellos inéditos o escasamente conocidos y de los que no había en España representaciones previas.

El conjunto de pinturas se organizó en dos secciones: los veintisiete primeros lienzos ilustran la vida del fundador, san Bruno, desde el momento en el que decide abandonar la vida pública y retirarse a la Grande Chartreuse, hasta su muerte y el primer milagro póstumo. El segundo grupo está dedicado a exaltar aquellos episodios más significativos de la Orden acaecidos en las principales cartujas distribuidas por Europa. Un recorrido que, iniciándose en el siglo XI y finalizando en el siglo XVI, muestra el fuerte impulso fundacional de la Orden así como algunas de sus señas de identidad: el retiro en lugares solitarios de gran belleza y la vida de humildad, mortificación y penitencia, dedicada al estudio y la oración. El ciclo se cierra con un grupo de escenas heroicas que representan episodios de persecuciones y martirios padecidos por algunas comunidades de cartujos a lo largo de los siglos XV y XVI, imágenes que proyectaban los conflictos religiosos y territoriales que se daban en aquel momento.

La serie se realizó entre 1626 y 1632, tras un laborioso proceso creativo que conllevó la elaboración de numerosos dibujos y bocetos y la necesaria participación de algunos colaboradores. Como la mayoría de las series claustrales de los siglos XVI y XVII, Carducho concibió el proyecto como un conjunto mural. Como ya había demostrado con su amplia carrera, el pintor conocía bien la técnica de la pintura al fresco, la más característica y a priori adecuada para este tipo de ciclos narrativos, al menos en Italia, donde se conocían bien los pormenores de este procedimiento. Sin embargo, la complejidad del proyecto, la ubicación del Paular y la clausura

rigurosa de la orden, probablemente desaconsejaron la utilización de esta técnica. Los grandes lienzos se remataban en arco de medio punto, adaptándose a los segmentos góticos del claustro, concebido por Juan de Egas entre 1484 y 1486. Enmarcada en los enfrentamientos entre católicos y hugonotes en Francia, la pintura describe el asesinato en 1567 de varios monjes de la cartuja francesa de Bourg-Fontaine, entre ellos Jean Monthot y Jean Avril. La escena se desarrolla en una iglesia, junto a un altar presidido por la imagen de la Inmaculada Concepción<sup>30</sup>.

El coro que se representa sigue las características específicas de los monasterios cartujos. La sillería, de un solo cuerpo de asientos, protegida por un ambón corrido, se distribuía por ambos muros laterales de la iglesia, muro de la epístola y muro del evangelio, cerrándose en forma de U casi al final de la nave, en cuyo centro una puerta ponía en comunicación esta parte con la sillería de los legos o los barbones.

En la escena se presenta la sillería de los padres cartujos, compuesta por dos paneles de siales adosados a los muros laterales de la iglesia que confluyen en el retablo mayor. Se muestra en escorzo, un perfil algo forzado que nos permite observar los dos escalones de acceso lateral a la sillería. En ella se muestran los siales, protegidos por el ambón corrido en su frente y la separación entre ellos a base de brazales superiores, decorados por una ménsula. Cada asiento se presenta con respaldo inferior y superior, carente de decoración y separados por pilastras lisas sobre las que descansa un guardapolvo curvo rematado por una pequeña cornisa. El guardapolvo, sobre cada sial, presenta una decoración que no llegamos a identificar, pudiéndose tratar del escudo de la orden cartuja.

El frente opuesto, del muro del Evangelio queda en penumbra, vislumbrándose la silueta del conjunto, aunque sin detalles.

Este artículo no es un trabajo de investigación cerrado, sino un avance de un trabajo más ambicioso que estamos llevando a cabo y que pronto daremos a conocer.



<sup>30</sup> RUIZ GÓMEZ, Leticia. «La recuperación de la serie cartujana de El Paular». En *La recuperación de El Paular*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 185-190.