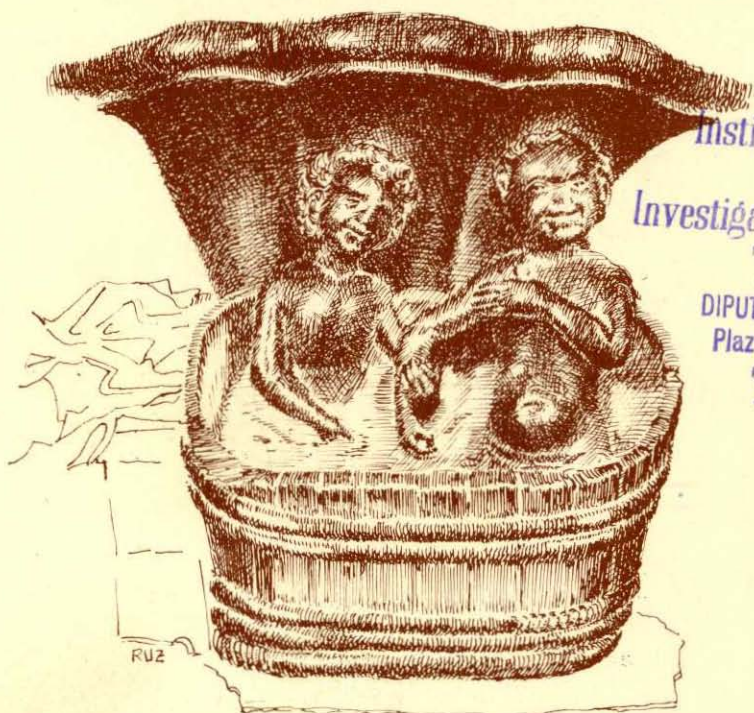


TT temas toledanos



Instituto Provincial
DE
Investigaciones y Estudios
Toledanos
DIPUTACION PROVINCIAL
Plaza de la Merced, 4
TOLEDO

3

la sillería del coro
de la catedral

isabel mateo gómez

i.p.i.e.t.

diputación prov. ♣ toledo

**Temas
Toledanos**

director de la colección

Julio Porres Martín - Cleto

consejo de redacción

José Gómez - Menor Fuentes, Ricardo Izquierdo Benito
Ventura Leblic García y Juan Sánchez Sánchez

colaboradores

José María Calvo Cirujano, Rafael del Cerro Malagón
Fernando Martínez Gil, Hilario Rodríguez de Gracia
e Isidro Sánchez Sánchez

dirección artística e ilustraciones

José Luis Ruz

Administración

I.P.I.E.T.
Diputación Provincial
Plza. de la Merced, 4. Telf. 22 52 00
TOLEDO

7.7.5

Isabel Mateo Gómez

**LA SILLERIA DEL CORO
DE LA CATEDRAL DE TOLEDO**

Publicaciones del I. P. I. E. T.

Serie VI. Temas Toledanos, 3

Cubierta: Catedral de Toledo. Sillería Baja. Misericordia 20

Depósito Legal: TO. 969 - 1980

ISBN: 84 - 500 - 3989 - 4

Imprime: Offset MAYFER Copy - Servi. Toledo

**INSTITUTO PROVINCIAL DE INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS TOLEDANOS**

Isabel Mateo Gómez

**LA SILLERIA DEL CORO
DE LA CATEDRAL DE TOLEDO**

Toledo
Diputación Provincial
1980



INTRODUCCION

En el mundo medieval, y más concretamente en los siglos XIII y XIV, la catedral es el centro de la vida urbana. Toledo, que durante muchos siglos vivió bajo la influencia oriental de árabes y judíos, es una excepción. Antes de levantarse la catedral como centro de la ciudad, se habían apiñado barrios alrededor de mezquitas y sinagogas, dando a la ciudad una fisonomía peculiar muy distinta a la tradicional cuando en 1492 se cerraban las bóvedas de la catedral. Es en 1208, con el obispo Rodrigo Ximénez de Rada, cuando se comienza a tener la idea de dotar a la ciudad de una gran catedral, y en 1227, reinando Fernando III, cuando se empiezan las obras. Las obras transcurrieron durante el gobierno de varios prelados, concluyéndose en tiempos del Cardenal Cisneros, en el siglo XVI, época del mayor esplendor para la catedral por la cantidad de artistas que trabajan en ella; retablos de pintura, escultura, etc, forman parte del empeño decorativo que se mantuvo con fortuna hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El momento de mayor auge y abundancia en la ejecución de sillerías de coro con temas profanos se extiende desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVI; es decir, en el tránsito del gótico al renacimiento. Epoca de crisis política en Europa y, sobre todo, de crisis religiosa, en buena parte originada por el

confusionismo espiritual de aquel tiempo. La simonía o venta de cargos dentro de la Iglesia era patrimonio del momento y había alcanzado a lo más alto del estamento eclesiástico, incluido el papado. La corrupción del clero secular hace que cada vez se vaya dando más importancia a las Ordenes Monásticas como auténticas y verdaderas representaciones del ideal cristiano, aunque tampoco estas dejaban de estar necesitadas de reforma. En ellas es donde se iniciará la ingente acción reformadora del cardenal Cisneros y la de Lutero, aunque la de este último de muy distinto matiz y consecuencias.

La influencia de Erasmo en Europa hizo también su impacto en España por su carácter religioso, cuyo fin era la renovación de una espiritualidad que, como hemos dicho, había caído muy bajo en los últimos años de Medioevo.

La certera interpretación de las escenas esculpidas en las sillerías de coro góticas se facilita grandemente con el conocimiento de las circunstancias de la época en que fueron concebidas y ejecutadas. Es la época, compleja y crítica, de fines de la Edad Media, en que la tradición medieval se resiste a ser desplazada por las nuevas concepciones que irrumpen con los tiempos modernos.

Uno de los aspectos más interesantes del arte gótico es el que se refiere a la iconografía en sus dos vertientes: la religiosa y la profana.

Mientras que los temas de la sillería gótica reflejan escenas de la vida misma, los de la renacentista se centran en profetas, apóstoles, figuras del Antiguo y Nuevo Testamento y santos, como reflejo de una Iglesia libre ya de autocritica, y casi triunfante que preludia el Concilio de Trento.

La localización más fácil de los temas religiosos —protagonistas de las sillerías renacentistas y barrocas, y por lo tanto de la sillería alta de la de Toledo— y su inspiración en fuentes concretas como la Biblia, los Evangelios Apócrifos, La Leyenda Dorada, etc., hace que el comentario sobre esta última sea más breve dada la limitación de este trabajo.

EL CORO Y LAS SILLERIAS DE CORO

Las sillerías de coro son piezas del mayor valor artístico, histórico, religioso e iconográfico entre las muchas que se albergan en el interior de las catedrales. El coro está cerrado por un muro

coronado por una crestería, y por una gran reja frente al altar mayor. Las sillerías se componen de dos órdenes de asientos, cada uno a distinta altura: el más bajo, asentado sobre el plano del pavimento general del templo; el otro, situado en un plano más alto, accediéndose el uno al otro mediante pequeños tramos de escalera de corto número de escalones. Este tipo de coro es el que suele darse en las catedrales. El orden inferior de los asientos está destinado en las catedrales a los beneficiados y cantores y sus respaldos son de menor tamaño que los asientos superiores, dedicados a los canónigos y huéspedes y que, normalmente, van cubiertos con doseles. Los tableros que sirven de asiento son giratorios en dirección de abajo a arriba para poderlos levantar; y su cara inferior lleva adherida, en ángulo recto con ella, un pequeña ménsula, llamada *paciencia* o *misericordia*, que se decora escultóricamente de igual modo que los brazales y los *respaldos* de los asientos, pero que en algunos casos puede ser lisa. Levantado el asiento, queda entre los *brazales* espacio para mantenerse en pie una persona, a la que, a modo de asiento, sirven de descanso del cuerpo las pequeñas ménsulas antes citadas, durante los rezos que la liturgia exige se hagan de pie.

La sillería de la catedral de Toledo tiene dos órdenes de asientos. La sillería baja pertenece al último gótico, mientras que la alta fue ejecutada en pleno Renacimiento.

De los estudios comparados de las escenas talladas en las sillerías góticas y de la literatura de su época, se deduce que muchas de las escenas encontraron fuente de inspiración en motivos y circunstancias de su tiempo. Por ello creemos de interés exponer brevemente la cronología de su ejecución, que permitirá resaltar la identificación de las escenas con las circunstancias y motivos del tiempo en que se esculpieron.

LA SILLERIA BAJA Y SU TIEMPO

La sillería baja de la catedral de Toledo es la primera documentada como obra de Rodrigo Alemán en España y fechada entre 1489 y 1495, durante la sede del cardenal Mendoza, en pleno reinado de los Reyes Católicos. Establecido el tiempo en que se ejecuta la sillería vamos a hacer un bosquejo histórico-religioso de la sociedad de aquel momento, cuyos vicios y virtudes, usos y costumbres, pensamiento y formas de vida, fueron motivo de no pocas escenas talladas en las sillerías.

Salvo alguna excepción, es a mediados del siglo XV, aproximadamente, cuando las sillerías de coro góticas comienzan a mostrar con más profusión escenas profanas inspiradas por diversos temas, satíricos, burlescos, groseros, costumbristas, cuya fuerza expresiva suscita el deseo de descifrar su significado y de explicar su presencia dentro de un recinto sagrado.

Varios factores hay que tener en consideración para todo ello: en primer lugar, históricamente, por esos años, España política y culturalmente estaba íntimamente relacionada con Europa y, como ella, atravesaba una época crítica de transición del Medievo al Renacimiento, en el que lo más destacable era la corrupción originada por el caos espiritual producido con el cisma de Occidente. La corrupción del clero, concretamente, había llegado al

final del siglo XV a un grado difícilmente superable. En segundo lugar, fueron entonces numerosísimos los artistas que, procedentes de otros países europeos, vinieron a trabajar al nuestro ocasionándose una fusión de conocimientos y de corrientes.

Como vamos a ver a continuación al describir las escenas de las tallas de las sillerías, los asuntos son de origen muy diversos: Bestiarios, Mitología, Fábulas, Refranes, Emblemas, Alegorías, Literatura, Historia, costumbres, etc., que critican vicios y exaltan virtudes, no poniendo reparos en expresar los primeros en la forma más realista, sin rehuir lo obscuro y lo erótico. En resumen, el contexto de la sillería es el de moralizar y advertir al hombre por medio de ejemplos, edificantes unas veces y evidenciando otras la fealdad del pecado. Su exposición es exhaustiva, no limitándose a predicar sobre los pecados capitales y los mandamientos de la Ley de Dios y de la Iglesia, sino también destacando aquellas faltas y virtudes del convivir diario, sin diferenciar en todo ello edad, sexo y condición social.

El entorno histórico, religioso y social en que fueron ejecutadas las sillerías queda magníficamente expresado en ellas. Nada escapa a su intención aleccionadora: de ahí su carácter universal y su vigencia.

La universalidad y actualidad que tiene la temática de la sillería solamente es comparable al contenido de la Biblia, que contiene la misma riqueza de expresión y el mismo carácter temporal de aquélla. Por ello hay que pensar que los temas de las sillerías son una actualización del mensaje y contenido bíblico adaptado a las necesidades morales de la época. En ambas, sillerías y Biblia, son comunes los profetas, los héroes, las parábolas, los proverbios, las alegorías, el simbolismo animal, los sucesos históricos contemporáneos y la no exclusión del realismo y lo erótico si están al servicio de una enseñanza moralizadora. El carácter universal y actual de las dos no se puede poner en duda: ¿no hay que llamar la atención hoy día sobre la soberbia, la avaricia, la mentira, la ira, la hipocresía, la pereza, la gula, la lujuria y la envidia? ¿no hay que prevenir y criticar contra la astucia, el odio, el rencor, la indecisión, el oportunismo, el favoritismo, el egoísmo, la irresponsabilidad, etc.? y, por último, ¿no hay que invitar al hombre a ser justo, prudente, reflexivo, sincero, laborioso, honesto, a pedir consejo y a estar en paz con sus semejantes? La Biblia y las sillerías son como bibliotecas con fondos dispares de escritos de todo origen, de caracteres muy diferentes, que se han superpuesto con el correr del tiempo al

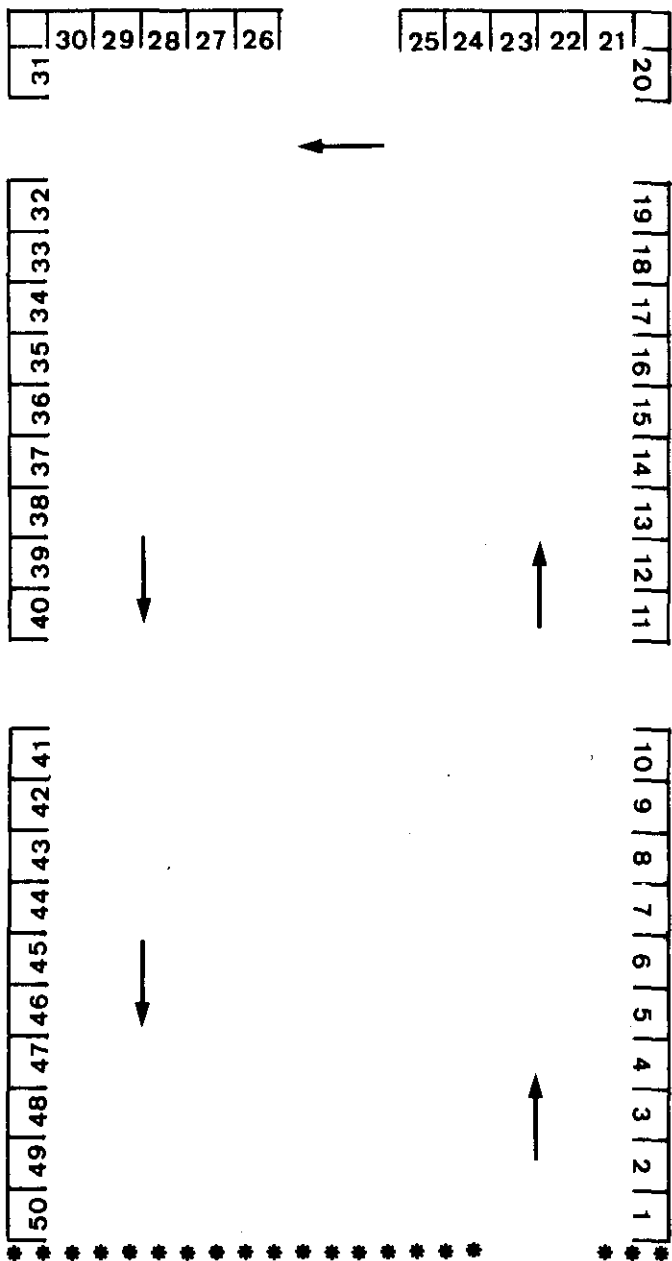
servicio de un fin concreto.

Ahora bien, si en las sillerías existe un contexto didáctico moralizador, no hay, sin embargo, un programa establecido en la colocación de las escenas de las misericordias, brazales o tableros. El espectador salta de un tema a otro sin alternancia ni ritmo entre vicios y virtudes; sin tener en cuenta el simbolismo dado tradicionalmente al lado derecho como lugar de las virtudes y al lado izquierdo como el de lo maléfico.

La semejanza de las misericordias y representaciones de las sillerías flamencas y del norte de Europa con las nuestras no es de extrañar, porque justamente en la época en que se ejecutan todas ellas hay una intensa corriente artística entre España y aquellos países, y son numerosos los artistas que vienen desde allí a trabajar al nuestro y se quedan por siempre con nosotros, como es el caso de Rodrigo Alemán. Pero influídos o no por el arte extranjero, las sillerías que enriquecieron nuestras catedrales merecen que espiemos en nuestras propias literaturas, tradiciones y costumbres cuanto puedan aportar para su interpretación.

Son tan numerosos los relieves que decoran la sillería de Rodrigo Alemán de Toledo que se hace imposible ir detallándolos uno a uno; en ciertos casos, también, por ignorar su significado. Sin embargo, este trabajo quiere ser, en su brevedad, como guía que oriente en la comprensión del mensaje semioculto en el mundo escultórico que es esta sillería de coro.

El recorrido que vamos a efectuar lo haremos de derecha a izquierda conforme se indica en el croquis de la figura número 2. Las misericordias están explicadas todas y ordenadas según la numeración del croquis. De los relieves superiores de los respaldos, de los laterales de los asientos y barandas de las escaleras, así como de las pequeñas escenas del friso y de los brazales, ofrecemos sólo algunos ejemplos e indicaciones que inviten al lector a seguir buscando.



PLANTA DE LA SILLERIA BAJA (Fig. 2)

MISERICORDIAS

1.- Hombre bien vestido azotando a una oveja.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 1

Tal vez aluda a la humanidad o al pueblo reprimido por los poderosos, basado en una de las mejores sátiras de las primeras décadas del siglo XV que se atribuye a Gonzalo Martínez de Medina: *Desir que fue fecho sobre la justicia e Pleytos e de la gran vanidad d' este mundo*, en la que no se nombra a nadie, pero es incisiva. Se habla de la corte del rey,

donde hay tanta malicia que no puede ser contado y donde “cualquier oveja” se ve acometida por mil engaños.

2.- Dos hombres, con joraba, conversando.

El artista esculpe con frecuencia tallas o modela figuras con dolencias o defectos físicos, réplicas exactas de seres que padecían parálisis, atrofas, etc. como pueden ser los tullidos y jorobados, tan frecuentes en las sillerías de coro. Tal vez dentro de este sentido de miserias humanas deba incluirse esta misericordia de Toledo.

3.- Mono con cria dando de comer a una lechuza.

Tal vez debería incluirse en el simbolismo del mono como imitador del hombre que aparece, también, en un relieve. La relación entre el mono y la lechuza es frecuente en el arte medieval y son numerosos los ejemplos en los que aparece el mono prestando sus cuidados a dicha ave, por lo que creo nos encontramos de nuevo ante una sátira de la “sabiduría humana” del mono.

4.- Dos sirenas, una de ellas con un espejo peinándose.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 4

El mito de las sirenas es uno de los más antiguos y constantes en el folklore y en el arte de casi todos los pueblos. Aristóteles y Ovidio en la antigüedad, los bestiarios medievales, y los libros de emblemas renacentistas, lo presentan como imagen de la seducción femenina que ocasiona la pérdida del hombre, basándose en el pasaje de la *Odisea*

que refiere cómo Ulises, para no oír su canto que atraía y perdía a los navegantes, tapó con cera los oídos de sus hombres y ordenó que le sujetaran a un mástil.

5.- Tritón.

La sirena es, por lo general, de sexo femenino, pero no faltan ejemplos de sexo masculino, que pueden representarse aislados o junto a ellas. El Tritón, o sirena de sexo masculino, vestido de guerrero, es tema frecuente en el arte, y aunque su simbolismo no está tan definido como el de la sirena, por considerarse de la misma estirpe, se le da el mismo, ya que Ovidio y Virgilio dicen de ellos que se escondían en cuevas cercanas a los caminos para apoderarse de las mujeres que pasaban por allí, a las que se llevaban con ellos al fondo del mar.

6.- Tres dragones.

Las variantes de su representación derivan de las narraciones bíblicas, que lo presentan como un animal de tierra o de agua indistintamente. Su naturaleza como imagen del demonio no se pone en duda, por las múltiples alusiones bíblicas en este sentido.

7.- Cerda hilando con dos monos.

En todas las iconografías aparece el cerdo como símbolo de la lujuria y de la gula. Probablemente su mala fama arranca del desprecio de que se le hace objeto en la Biblia; sirvan de ejemplo la cita del Libro de los Proverbios (11, 12): *la belleza en la mujer, es como sortija de oro en el hocico de un cerdo*, y en San Mateo (7,6): *no deis a los perros las cosas santas, ni echeis vuestras perlas a los cerdos, no sea que las huellen con sus pies, y se vuelvan contra vosotros y os despedacen*.

El simbolismo de gula y lujuria que se atribuye al cerdo debe proceder también de sus características naturales. San Isidoro dice de él en las *Etimologías*: . . . *buscan su alimento bajo tierra. Se le dice también verres porque son de gran fuerza; puercos como inmundos; les agrada revolcarse en el cieno y se cubren de barro*. Otro libro, el *Ortus Sanitatis*, basándose en Aristóteles, añade: *Bestia salvaje e inmunda que habita con fruición en lugares obscenos y yace con la cerda desde que cuenta con ocho meses*. Con el mismo sentido se cita en nuestra literatura en el *Libro de los Enxemplos*.

Esta escena ha sido interpretada en otros ejemplos de silleras extranjeras como una sátira de una hilandera y también como una alusión a la reina Pedanca que para no caer en brazos de un insistente y ardoroso enamorado reza para ser convertida en cerda. Según esta historia la cerda hilandera de la misericordia y de un relieve de Toledo representaría a la mujer virtuosa y casta, simbolismo en total contradicción con el tradicional significado de representación de la lujuria, que se atribuye al cerdo.

Creo que, siendo numerosos los textos que le asignan este último significado, vale la pena hacer algunas consideraciones sobre la *cerda hilandera*, que nos permitan definir más concretamente su relación con el vicio de la lujuria. En primer lugar, observemos que en la misericordia de Toledo aparece acompañada de unos monos, animal considerado también en el simbolismo tradicional como imagen de la lujuria; y muy significativo es lo que dice Guy de Tervarent del mono y de su relación con el cerdo: símbolo de la lujuria, ocupa a veces el lugar del cerdo como imagen de este vicio. Este emparejamiento del mono y del cerdo, en cuanto a significación, parece explicar la presencia de ambos en la misma escena de Toledo, aludiendo a la lujuria. Sólo nos queda analizar la relación entre el oficio de hilar y dicho vicio,

para lo que es interesante observar la misericordia 25, en la que un fraile visita a una mujer de mala vida, y ésta aparece hilando. El hilar parece ser, en este tipo de mujer, una actividad lujuriosa, según se deduce del refrán medieval *vase mi madre, puta sea quien más filare*. También en *La Celestina* existen varias alusiones que relacionan el hilar con el oficio de puta, como por ejemplo en el acto III: *Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tu visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender a quien yo haya sido corredora de su primer hilado*; y en el IV: *con mal está el huso cuando la barba no anda de suso*, refiriéndose a la ausencia de hombres.

8.- Tres monos leyendo libros.

Los monos personifican desde la antigüedad muchas clases de vicios, cobardía, adulación, etc. Plauto, en sus comedias, los considera como símbolos del mal agüero y el *Physiologus* los identifica con el demonio. Las iconografías posteriores suman a estas atribuciones las de lujuria, vanidad, gula, astucia, malicia, avaricia, etc.

9.- Un hombre llevando en una mano un recipiente con agua y, en la otra, un recipiente con fuego.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 9

más, sus mandamientos y preceptos. Si guardando constantemente la fidelidad que le agrada, quisiese cumplir los mandamientos, ellos serán tu salvación. Ha puesto delante de ti el agua y el fuego: extiende tu mano a lo que más te agrada. Delante del hombre están

Como el refrán de la misericordia 21, satiriza también a los indecisos, el refrán *lleva fuego en una mano y agua en la otra*. Tiene su origen en el Libro del Eclesiástico: Prólogo de Jesús de Sirac (15,17), que trata de la libertad y responsabilidad del pecador: . . . *Crió desde el principio al hombre y dejóle en manos de su consejo. Dióle, además,*

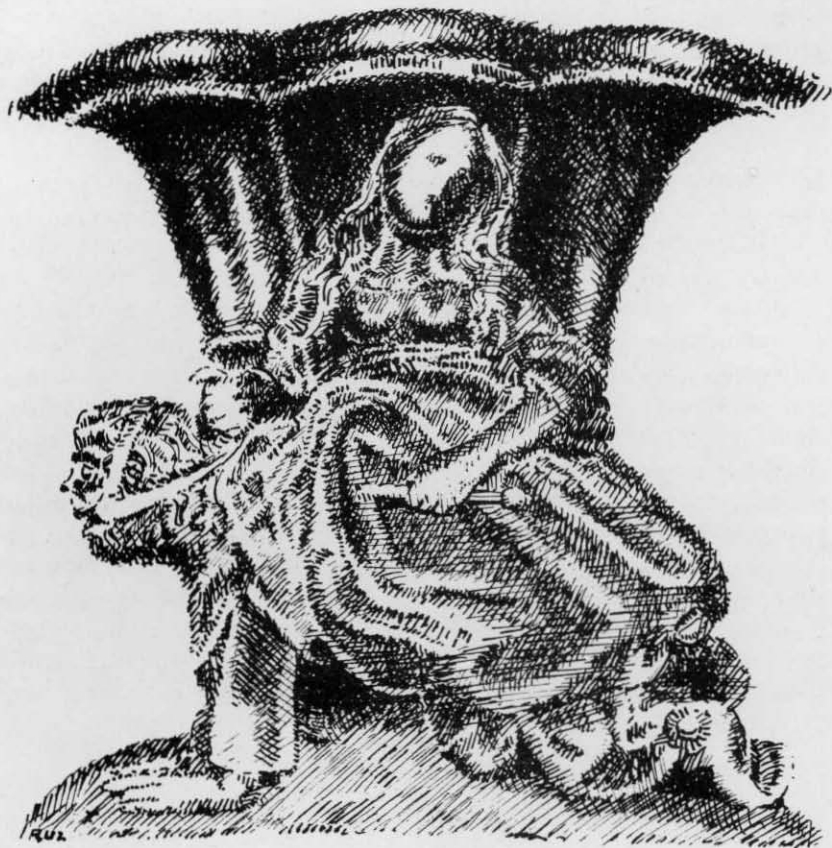
la vida y la muerte, el bien y el mal; lo que escogiere le será dado.

10.- Hombre cabalgando sobre un caballo, lleva en una mano una bolsa con monedas y en las albardas del caballo unas aves que intentan robar un zorro.

No cabe duda de que se trata de un comerciante que vuelve del mercado con la bolsa bien repleta después de una ventajosa compra-venta, llevando en las albardas la mercancía obtenida. Hay textos bíblicos que prueban la relación de la escena con la avaricia y con el hurto. Así el Eclesiástico (27,2) dice sobre los peligros del comercio: *como se hincan una estaca en medio de la juntura de dos piedras trabadas una contra otra, así se introducirá el pecado entre la venta y la compra.* Tal vez la presencia del zorro, que roba la mercancía del comerciante, trate de representar el refrán medieval que dice: *Quien roba del ladrón, tiene siete años de perdón.*

11.- Mujer cabalgando sobre un anciano.

Representa el tema de Philis cabalgando sobre Aristóteles, que satiriza contra quienes se creen a salvo de la seducción de las cortesanas. La historia es la siguiente: El emperador Alejandro, encontrándose en las campañas de Oriente, conoció a la cortesana Philis, o Campaspa, de la que se enamoró perdidamente poniendo en peligro la buena marcha de la guerra. Percatado su maestro Aristóteles, amonesta a su discípulo y le previene contra los peligros de esta clase de deleites, y le persuade a romper sus relaciones con ella. Despechada ésta, decidió seducir al filósofo en presencia del discípulo, lográndolo una mañana; y al expresar Aristóteles que estaba dispuesto a hacer lo que le exigiera, ella le pidió que se dejara ensillar como un caballo y la paseara sobre sus espaldas. Alejandro reprochó a su maestro y éste, reconociendo su pecado, le respondió: "Desconfiad del amor, que si de un vie-



SILLERÍA BAJA. MISERICORDIA 11

jo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe”.

12.- Hombre boca abajo.

Puede identificarse con los acróbatas, espectáculo a los que el hombre ingenuo de la Edad Media era muy aficionado y que llevaban a cabo artistas ambulantes que, generalmente, eran considerados como gente poco recomendable.

También se puede interpretar esta figura como una representación de la absurdidad de este mundo regido por el placer y el deseo de concupiscencia; interpretación que está de acuerdo con la

imagen que Platón da del hombre estúpido, al que describe como el que tiene la cabeza o, lo que es igual, la inteligencia, en el lugar de los pies y por debajo del sexo.

13.- Zorro agarrando de la pata a un gallo.

Describe uno de los episodios del *Roman de Renart*, el de Renart y el gallo Chantecler, que puede interpretarse como un aviso contra los embusteros e hipócritas. Las figuras ilustran el párrafo que cuenta cómo el zorro llega a una granja abundante en aves de corral. Las aves, al verle, se asustan y avisan al jefe del gallinero que no es otro que el gallo Chantecler. Ante la presencia de éste, el zorro se da cuenta de la dificultad para el robo de gallinas y decide conquistar primero, por medio de engaños, la amistad del gallo. Para ello, piensa que lo mejor es alabar lo bien que cantan todos los de su familia; el gallo recela al principio, pero, poco a poco, va cediendo a las palabras lisonjeras del zorro hasta el extremo de cantar para él. Renart finge entonces ser corto de oído e invita a Chantecler a que acorte distancias para oírle mejor; cuando el gallo, en un supremo esfuerzo para ser oído, intenta una nota aguda que le hace cerrar los ojos, Renart aprovecha el momento para atraparlo.

14.- Hombre con tambor y asno.

Aunque bastante mutilada puede apreciarse la figura de un asno, al que faltan la cabeza y las patas, que camina cargado con albardas y es azotado por un hombre — al que falta una pierna — con el palo de un tambor que lleva bajo el brazo derecho.

La fábula de Esopo del mismo título que el que encabeza el epígrafe dice: un comprador se fue por un camino con un asnillo a gran prisa por llegar a una feria, hiriendo a menudo su bestia con el azote para que llevase la carga más presto y ganase en ella. El asno, viéndose cargado y azotado y caminando lejos y más que sus fuerzas alcanzaba, deseaba la muerte pensando estar seguro después de muerto. Y así, quebrantado y cansado murió, pero aún después de muerto, hicieron de su cuero panderos: que son siempre batidos y heridos. Esto quiere decir que ninguno piense que la muerte le dará holgura porque no se gana la holgura por muerte,

sino por merecimiento.

15.- Dos dragones.

Ver lo que se ha dicho en la misericordia 6.

16.- Osa y oseznos comiendo de una colmena.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 16

que se compara a la *osa colmenera* con Ruy Díaz, mayordomo de Juan II, que se pasa al bando del príncipe — después Enrique IV — en la batalla de Olmedo, cuando el triunfo parece inclinarse hacia éste último.

Más tarde, en el siglo XVI, Joaquín Camerarius publica sus *Emblemas*, uno de los cuales dice: *LA VIOLENCIA DAÑA: como el panal de miel causa la muerte al oso, así el autor de maldades se enreda en sus engaños y trapacerías*; y Saavedra Fajardo en su libro *Consilia Media Fugienda*, ilustra con una escena semejante un apartado que advierte cómo *se debe huir de los medios consejos*. De estos dos textos se deducen dos nuevas interpretaciones del oso colmenero: una como representación de los que acaban mal víctimas de sus propias maldades; y otra, como ejemplo y advertencia para los indecisos.

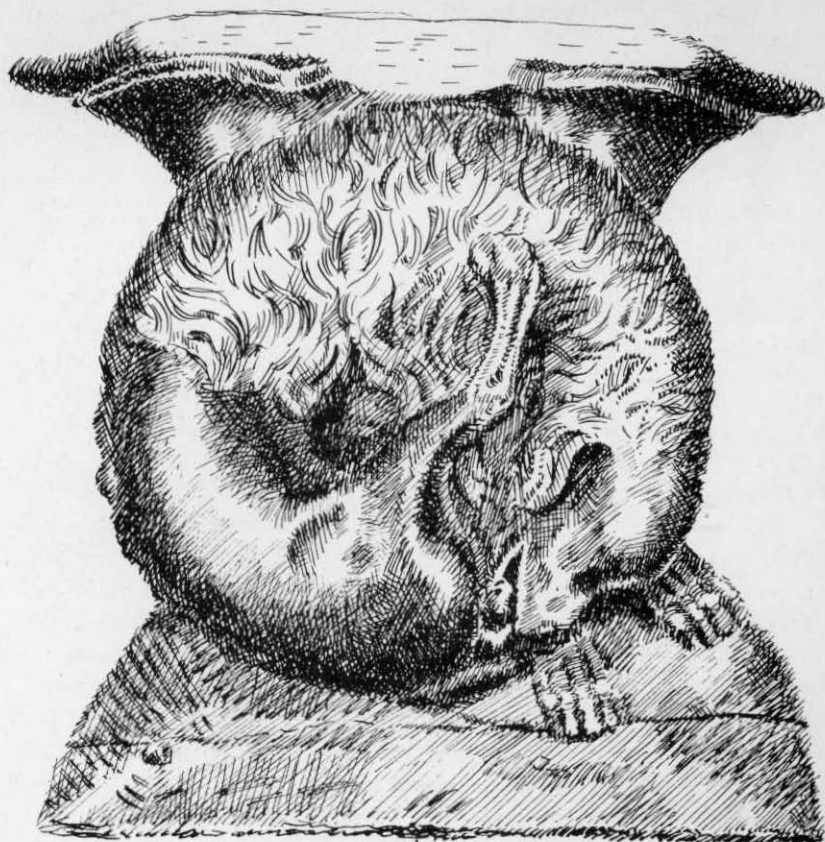
También existe el refrán, derivado de estos textos literarios: *A donde halló un panal vuelve el oso a husmear*. En resumen, pueden atribuirse a esta misericordia todos los simbolismos que hemos deducido de los textos literarios, pero con preferencia la de *opor-*

tunistas por ser la cita más próxima a su fecha de ejecución.

17.- Diabolo cabalgando sobre un camello.

El diablo adopta figura semihumana para tentar al hombre. Tal vez teniendo en cuenta el simbolismo del camello como representación de la humildad, la misericordia represente al diablo fustigando a la virtud.

18.- Castor.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 18

RUZ

Aparece representado retorciéndose sobre sí mismo, alcanzando "sus partes" y mordiéndose las. La fábula del castor se remonta

a la antigüedad pero fue el *Physiologus* el que la dio difusión en la Edad Media. Este libro, que recoge la vida y caracteres de los animales, dice del castor que sus testículos contienen una sustancia que cura diversas enfermedades, especialmente las de tipo convulsivo. Cuando el animal es perseguido por los cazadores para obtenerla, como es sagaz y sabe la causa de su persecución, se vuelve hacia sus partes y las arranca con sus dientes, salvando de este modo su vida al desaparecer la finalidad de su captura.

Fundándose en esta autocastración el *Physiologus* moraliza de la siguiente manera, convirtiendo a este animal en el símbolo del hombre que prefiere privarse de lo que más aprecia de su cuerpo, para evitar el peligro: *Lo mismo tú, oh hombre, aparta de ti mismo las obras de la carne que son el adulterio, la fornicación, las fiestas y la envidia, y devuélvelas al demonio antes de que cace tu alma diciendo: yo perseguiré a mis enemigos y los alcanzaré.*

19.- Un hombre tallando una imagen mientras otro hombre, de espaldas conversa con él.

Es frecuente encontrar en las sillerías de coro representaciones de los trabajos u oficios artesanos, y es muy curioso un párrafo del *Libro de los Estados*, de D. Juan Manuel, en el que, aunque el contenido muestra solamente una preocupación moral por la salvación espiritual de los trabajadores de diversos oficios, revela el reconocimiento de la existencia de este estamento como parte esencial de la sociedad para la que trabaja.

La misericordia de Toledo representa a un escultor, cincel en mano, tallando una imagen, mientras que el otro hombre de espaldas, que conversa con él, podría tratarse de un comprador.

20.- Pareja bañándose dentro de una tina.

La forma de representar la lujuria en las misericordias es variadísima y abundante. El ambiente era propicio para ello, pues, por la literatura costumbrista de la época y por obras como la *Carajicomedia*, llegamos al conocimiento del gran número de burdeles que existían en las ciudades y de cómo la existencia de ciertas costumbres, como la de los baños mixtos, favorecieron este vicio.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 20

21.- Hombre sentándose entre dos sillas.



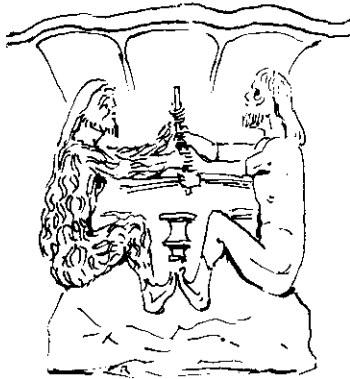
SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 21

Responde al refrán *El hombre que se sienta entre dos sillas*, alusivo a los indecisos. También se conoce bajo la forma *Nadie puede tomarme como líder, si siempre estoy sentado entre dos sillas sobre las cenizas*. Fue refrán muy popular en las representaciones artísticas de fines del siglo XV y comienzos del XVI en Francia y norte de Europa. En

la literatura española también se halla bajo las siguientes formas:

Quien se asenta sobre dos sillas, se cae en medio, y Fases como aquel que se quiere asentar entre dos vancos e cae abaxo.

22.- Hombre cubierto de vello midiendo sus fuerzas con un hombre normal.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 22

La figura de hombre cubierto de vello se ha denominado tradicionalmente *salvaje* y sobre su significación hay muchas interpretaciones. Para unos es la representación del vicio y para otros, en cambio, del hombre puro, símbolo de todo lo que estaba en contra de la sociedad medieval y del orden establecido. Esta última teoría parece tener consistencia no sólo por la existencia de textos sino también porque estos últimos años del siglo XV, que se caracterizan por una crisis de valores morales y sociales, tiene su parangón con los últimos años del siglo XVIII, con idénticos valores en crisis, que también siente la necesidad ante una sociedad corrompida, de crear un hombre nuevo aislado de ella, y así surge el *Emilio* de Rousseau, y más modernamente Tarzán. Por ello, en esta misericordia de Toledo en la que el “salvaje” mide sus fuerzas con otro hombre por medio de la barra ¿no aludirá a la confrontación de fuerzas entre el hombre puro y el corrompido?

23.- Dos hombres cubiertos de vello peleándose.

Mutilada en su parte inferior, para su interpretación sirve lo que se dice en la misericordia 22 y en un relieve del lado central.

24.- Fraile luchando con un demonio.

Al mismo tiempo que se advierte en alguna misericordia de la

sillería de Toledo una libre y abierta crítica, tanto literaria como artística, de las malas costumbres de algunos miembros de la Iglesia, también en otras se exalta la vida entregada de recogimiento y abnegación de otros. Frente a frailes y clérigos que se dejan arrastrar por la tentación, hay otros que se defienden tenazmente de ellas, como es este caso de Toledo.

25.- Fraile ofreciendo una bolsa con dinero a una mujer que tiene un huso de hilar en la mano.

Ya desde el siglo XIII, nos dicen los textos históricos, era general la corrupción de costumbres y que muchos poetas y escritores moralistas claman violentamente contra los príncipes de la Iglesia dominados por el lujo y la lujuria. En este Misericordia de Toledo se nos presenta a un fraile frecuentando una casa pública para comprar favores ilícitos. Muy gráficas son las palabras de *La Celestina* cuando habla de sus éxitos pasados: *caballeros, viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes . . .* Y el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho*, dedica un capítulo a los malos clérigos que titula *De cómo el eclesyastico e el lego se pierden por amar*.

26.- Hombre echando flores a unos cerdos.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 26

También es frecuente en el arte de la época ver representada esta escena. Responde al refrán *echar rosas o margaritas a los cerdos*, que a su vez está inspirado en el pasaje de San Mateo (7,6) que dice: *no deis a los perros cosas santas, ni echéis vuestra perlas a los cerdos, no sea que la huelen con sus pies y se vuelvan contra vosotros y os*

despedacen. Alfonso el Sabio en su *Setenario*, lo recoge de la siguiente forma: *Tanto es como quien mete las piedras preciosas entre los puercos*.

27.- Hombre cubierto de vello cabalgando sobre un caballo.

Veáse lo dicho sobre el salvaje en la misericordia 22.

28.- Dos hombres portando un gigantesco racimo.

Se repite este tema en el friso que corre por encima de los respaldos de la sillería. Se trata de uno de los pasajes del Antiguo Testamento más representado en el arte medieval. Ilustra, esta misericordia, el pasaje de la vida de Moisés, recogido en el *Libro de los números* (13), donde dice cómo Dios ordenó a Moisés que enviara al más importante hombre de cada tribu a inspeccionar la tierra de Canaán. Una vez elegidos Moisés les dice: *Tened buen ánimo y traednos de los frutos de la tierra. Era entonces el tiempo en que ya se pueden comer las uvas tempranas (. . .) Y prosiguiendo el viaje hasta el torrente del Racimo, cortaron un sarmiento con su racimo, el cual trajeron entre dos en un varal.*

29.- Tres animales fabulosos.

Son tan difíciles de identificar como de atribuirles un concreto significado. No cabe duda que el horroroso aspecto que muestran, con gestos de furor, voracidad, etc., justifica que se les conceptúe como prototipos de maldad. A ello colaboran una serie de textos, anteriores y contemporáneos, que se ocupan de tales animales como signos de malos presagios y los identifican, incluso, con lo demoníaco y con la muerte. Así ocurre en los *Bestiarios*, en el *Códice* de San Alberto Magno, en las *Etimologías*, de San Isidoro y en el *Libro de los Enxemplos*. Ver también lo dicho en la misericordia 6.

30.- Pareja jugando a los naipes.

Durante la Edad Media fue uno de los juegos más prohibidos. San Isidoro habla de su prohibición porque en los juegos de azar *nunca falta el engaño, la mentira, el perjurio, el odio y los daños que se sufren*. De los juegos de naipes concretamente se dice que son *vida y centro de los ociosos*. Este juego sirvió como diverti-

mento de damas y de tugarios, como es el caso de la escena de esta misericordia de Toledo.

31.- Dos figuras masculinas sujetando una probeta (mutilada) y machacando en un enorme mortero, respectivamente.

Podrían identificarse estos personajes con San Cosme y San Damián, patronos de los médicos y boticarios, entre cuyos atributos característicos están el mortero de farmacia y la probeta, que jugaban importante papel en la medicina medieval. De otro lado, la preocupación por la medicina y la farmacia o alquimia, es grandísima durante toda la Edad Media como puede comprobarse en los Santos Padres. Sin embargo, poco a poco, la actividad médica había ido pasando de la mano de los frailes a la de los laicos.

Son muchos los textos que matizan sobre el aspecto moral de estos oficios que, como hoy, se prestan al abuso según conciencia de cada uno; entre los más representativos en este aspecto está el de D. Juan Manuel en el *Libro de los Estados*.

32.- Anciano tirando de un gran cesto dentro del cual va una mujer joven.

Puede tratarse de una escena del *mundo al revés*, es decir: el hombre dominado por la mujer. Sin embargo, también podría interpretarse como el tema de Virgilio y el cesto, en el que el poeta, seducido por una dama, es invitado por ella para que suba de madrugada a su aposento. Para ello le baja un cesto hasta la calle, donde se mete el poeta y desde arriba comienza a elevarlo, pero la dama, para mofa y escarmiento de Virgilio, lo deja colgado en el cesto a medio camino para que la gente lo viese el día siguiente.

Iconográficamente, la escena varía, ya que en el texto literario es Virgilio el que queda suspendido en el cesto y así se representa en grabados, relieves, etc. de la época, por lo que tal vez la misericordia de Toledo será, en efecto, la confirmación de la aventura de Virgilio en cuanto el hombre se convierte en siervo de la mujer.

33.- Pareja haciéndose caricias.

Es otra forma de representar la lujuria aunque en este caso se limite a sencillas caricias. Sin embargo, la postura y atuendo descochado de la mujer lo confirman.

34.- Dos hombres portando una especie de baúl.

Tal vez se trate del oficio de mercader. Este oficio es normal en Toledo en el siglo XV y aunque D. Juan Manuel, en el *Libro de los Estados*, unas veces lo considera en la clase de los labradores, en cuanto que los mercaderes compran y venden, y otras los excluye debido a que no viven con los señores ni defienden la tierra por las armas, pensamos que debieron formar una clase especial en ese momento, puesto que Toledo, en concreto, era un nudo y núcleo comerciante importante en España, como lo era Venecia en Italia.

35.- Hombre que lleva dos grandes tablones.

Se trata del pasaje del héroe judío Sansón, llevando las puertas de Gaza. La escena está inspirada en el *Libro de los jueces* (16, 1-3), que dice: *Fue después Sansón a Gaza donde vio una mujer pública y entró en su casa, lo que sabiendo los filisteos y propagándose entre ellos que Sansón había entrado en la ciudad cercaron la casa; y pusieron centinelas a la puerta de la ciudad y estuvieron en acecho toda la noche con el fin de matarle por la mañana al tiempo de salir. Sansón durmió hasta la media noche y entonces, levantándose, fue y arrancó las dos hojas de la puerta de la ciudad con sus pilares y cerrojos o barras, echándoselas a cuestras, llevolas a la cima del monte que mira a Hebrón.*

36.- Mujer con un huso cabalgando sobre un hombre joven.

Se recurre a la figura de Philis y Aristóteles que vimos en la misericordia 11 para representar la lujuria. Además, ella lleva el utensilio de hilar que, como vimos al tratar de la cerda que hilaba en la misericordia 7, se relacionaba con este pecado. No puede

de las aves hasta conseguir atrapar algunas de ellas.

40.- Dama con unicornio.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 40

El tema, muy difundido en el arte de la Edad Media, representa la leyenda recogida en el *Roman d' Alexandre* en que se narra la dificultad que presentaba a los cazadores la captura del unicornio (animal mítico de forma de caballo con un cuerno en el centro de la frente) y el medio de que se valían para lograrla, ofreciéndole como cebo una

doncella.

El *Physiologus* repite lo mismo, pero simboliza en estas escenas a la castidad y a Cristo, basándose para esta última interpretación en palabras de Moisés en el Deuteronomio y en el Salmo de David, que dice refiriéndose a la Encarnación: *Pues suscitó en medio de nosotros el cuerno de salvación, en la casa de David, su siervo. Al bajar del cielo saltó al regazo de la Virgen María: Dilecto como hijo de unicornio.*

En *La Celestina* (acto IV) se cita también esta imagen: *Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aún hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquier doncella.*

41.- Mujer desnuda, dentro de un baño con baldaquino, acompañada de un bufón con capucha con cascabeles.

La escena es frecuente en la época y siempre se relaciona con una de las representaciones de la lujuria. Para los baños mixtos véase lo dicho en la misericordia 20, y además, la figura del bufón, conocida entonces como *fou o loco*, es relacionada siempre con este vicio, porque siempre fanfarronea — en los textos literarios — de virilidad y proezas sexuales.

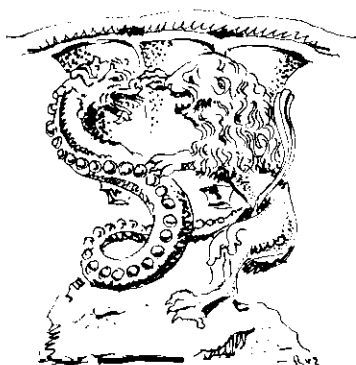
42.- Diablo en lucha con un dragón.

Para comprender el significado de esta misericordia conviene encuadrarla en lo dicho con la 44.

43.- Hombre abriendo un arca en la que mete la mano.

Está íntimamente relacionada con los pecados de avaricia y hurto, ya que la avaricia es comúnmente representada en esta época por un hombre, mujer o demonio guardando monedas en un arca. Y el hurto, entre otras formas, como lo expresa el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho: E lo que toman e furtan asy lo esconden por arcas e por cofres.*

44.- Dragón luchando con el león.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 44

Es muy frecuente encontrar al dragón y al león luchando entre sí. La naturaleza del dragón como imagen del demonio no se pone en duda, ya que es una variedad de la serpiente y las múltiples citas que se hallan en la Biblia son siempre en este sentido. El león, animal de doble simbolismo — diabólico y divino — encarna probablemente, en este caso,

el segundo de dichos simbolismos, precisamente por hallarse en lucha con el dragón cuyo significado es inequívoco.

45.- Hombre o clérigo con perro y libro, comodamente sentado dentro de una carreta.

Parece estar mutilada la figura que tiraba la carreta, pero tal vez fuera un lacayo o clérigo de menor categoría, por la relación que existe entre esta escena y la de un grabado de Brueghel que

representa a la pereza.

46.- Hombre arrodillado delante de un horno calentándose por la boca.



SILLERIA BAJA. MISERICORDIA 46

Existe una escena semejante en otras sillerías españolas y extranjeras, sobre todo flamencas. Estas últimas se han interpretado como la representación del proverbio flamenco: *El hombre que quiere tener una boca más grande que la de un horno*; o de este otro: *Soplar al horno, es decir, nadie busca a otro en el horno si no ha estado él mismo*

en él. En el Marqués de Santillana hemos encontrado otro refrán que ilustra esta escena *El viejo e el forno (horno) por la boca se calientan.*

La analogía entre las misericordias extranjeras y españolas no parece existir entre los refranes. Tal vez se deba a que los refranes, por ser producto de la sabiduría popular, pudo dar lugar a que dentro de un mismo tema, cada pueblo orientase su crítica refranera hacia los matices que más impresionan su sensibilidad o, si se quiere, su instinto.

47.- Hombre sentado ofreciendo una bolsa de dinero a una mujer.

Otra forma de representar el vicio de la lujuria es la compra del favor, como ocurre en esta misericordia de Toledo, muy similar a la de la misericordia 25, donde es un fraile el comprador.

48.- Figuras desnudas de muchachos cayéndose unos sobre otros.

Tal vez por sus actitudes atléticas y de lucha se refiera a la representación de este deporte que —según Rodrigo Caro— fue ya es-

tablecido por los griegos, entre niños, en la Olimpiada del año 632 antes de Cristo. Su existencia estaba admitida en la Edad Media siempre que no se llevara a extremos desquiciados, porque todo lo que no tiene freno ni moderación puede desembocar en el pecado.

49.- Hombre cubierto con vello montado sobre un camello y atacado por monos.

Véase lo dicho en las misericordias 8 y 22, y en un relieve titulado *Hombre cubierto de vello armado de mazo y escudo en lucha con un dragón*.

50.- Dos hombres con un libro, manipulando uno de ellos una especie de prensa.

Debe de interpretarse como la representación del oficio que no es extraño representara Rodrigo Alemán, puesto que un compatriota suyo, Gutemberg, inventó años antes el arte tipográfico (véase también lo que se dice de los oficios en la misericordia 19).

RELIEVES

DE LOS RESPALDOS.

La conquista del reino de Granada.

Se va detallando cada una de las escenas con los personajes y situaciones a que se aluden. El cardenal Mendoza quiso dejar en estos relieves, además de un documento histórico del suceso, un recuerdo de su participación directa en aquellas empresas. Los sitios de Alhama, Cabrera, Lorca, Vélez Rubio, Vélez el Blanco, Mojácar, Cantoria, Gor, Castril, Cambril, Casteldeferro, Almería, Marchena, Guadix, Huércal, Vera y la rendición de Granada son algunos de los hechos plasmados por el artista.

DEL FRISO.

Un conejo cazando a un perro y guisándolo. (Silla 2)

El confusionismo de ideas y la subversión de valores que caracterizó a la Baja Edad Media y primeros años del Renacimiento, dio lugar al nacimiento de un género literario y artístico conocido por *el mundo al revés*. Esta temática consistía en presentar situaciones absurdas o anómalas que, en muchos casos, criticaban costumbres de la época recurriendo a ejemplos humanos y de animales. Nada tan expresivo como el *emblema* de Covarrubias:

IO NO SE QUAL VA TRAS QUAL

El mundo está trocado, no lo entiendo,

El siervo manda, y el señor le ruega:

El rico llora, el pobre está riendo,

Abaxa el monte, encumbrase la vega;

La liebre tras el galgo va corriendo

Y el raton tras el gato. Pero alega

Ser redondo, y que rueda, y como tal

Dudarnos haze aquí, qual va tras qual.

Lo mismo ocurre en el relieve toledano donde el conejo per-

sigue, arrastra y da muerte al perro, ilustrando las frases del texto de Covarrubias.

Perros disputándose un hueso. (Silla 10).

Todos los tratadistas de iconografía le atribuyen el significado de la envidia basándose en el libro de los Proverbios (14,30): *el corazón sano da vida al cuerpo: mas la envidia es carcoma de los huesos.*

Refranes y fábulas nos presentan a los perros disputándose un hueso como imagen de la envidia; sirvan de ejemplo *Dos perros disputándose un mismo hueso, raramente se entienden y ni roen el hueso ni lo dejan roer*, o la fábula del perro envidioso.

Gallos. (Silla 22)

Concretamente, en las escenas en que aparecen enfrentados el simbolismo que puede aplicarse a los gallos es el de coléricos y lujuriosos, si tenemos en cuenta sus características naturales. El refrán judío-español *En un gallinero no hay lugar para dos gallos* responde a ello.

Monstruos humanos. (Silla 23)

Iconográficamente, el monstruo es un ser fantástico compuesto contra el orden de la Naturaleza. Sus distintas formas se han empleado desde muy antiguo, y se siguen empleando, en la ornamentación arquitectónica.

Ya desde la antigüedad son muchos los escritores clásicos que nos describen monstruos humanos que vivían en lejanas y fabulosas tierras, y así, en el *Livre des merveilles*, y en la *Crónica General* de Schedel, encontramos a hombres sin cabeza, con los ojos, la boca y la nariz colocados en el centro del pecho; los llamados *scio-podos*, que no tienen más que un solo pie de tamaño enorme que les sirve de quitasol durante el calor del día, el hombre de las orejas largas, y tantos otros imaginarios a los que los viajeros asignaban un nombre y una patria reales y que inspiraron a los artistas de los siglos XV y XVI.

En la sillería de Toledo hemos localizado un sciopodo en el capitel que remata una de las columnillas que separan los asientos en la parte frontal de la sillería. Próximo a esta escena, se hallan los relieves del hombre sin cabeza con ojos en el pecho, y el de largas orejas. Ahora bien ¿respondió simplemente a una curiosidad científica de la época o tenía algún sentido más profundo, desde el punto de vista religioso? Aunque la curiosidad científica de la época justifica su presencia, en el *Ritual Romano* se lee lo siguiente respecto a los monstruos: *el monstruo que no presente aspecto humano no se ha de bautizar; y si hay duda se bautice con esta condición: Si eres hombre, yo te bautizo etc.* A la vista de ello pensamos si están representados en las sillerías, simplemente como fenómenos humanos que propagaron los textos de la época, o como seres dudosos de ser considerados como cristianos.

Perro persiguiendo a un ciervo. (Silla 25)

Aunque probablemente la intención con que se han esculpido las escenas de caza en las sillerías puede ser, simplemente, la de mera ilustración de una de las actividades predilectas del hombre de finales del siglo XV, no descartamos que se trate de una crítica moralizadora del exceso de pasión que se ponía en este deporte. También vale la pena recoger — como en el caso de la caza del jabalí — la posibilidad de que sean alusiones a determinadas situaciones y circunstancias del hombre; así por ejemplo en una copla de la *Carajicomedia* se dice, refiriéndose al marido engañado: *Huyó su marido muy corrido de perros, pensando que era ciervo.*

Zorra y cigüeña. (Silla 30 bis)

La fábula de Esopo con este título consta de dos escenas, pero generalmente en las sillerías, debido tal vez al reducido espacio que ofrecen, sólo se representa en ellas la segunda escena, la más importante de las dos al reflejar la moraleja. El texto de ésta es el siguiente: *Dicen que una zorra convidó a cenar a una cigüeña, y que para burlarse de su huésped, así como comer solamente ella, no le sirvió otra cosa que caldo en un plato.*

Caza de un jabalí.

La caza del jabalí es una de las más representadas en las silleras españolas. La mayoría de las escenas presentan al cazador o montero, a pie, armado de lanza, atacando al jabalí, bien sólo o acompañado de algún perro. El rey Alfonso XI de Castilla, en su *Libro de la Montería*, habla de la dificultad que ofrece la caza de este animal.

Literariamente a veces expresa un estado de ánimo; por ejemplo en la *Celestina* cuando explica el gesto de Melibea al escuchar sus proposiciones: *aquella cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar contra los que lanzan las agudas flechas en el coso, la que los monteses puercos contra los sabuesos que mucho los aquejan.*

Gómez Manrique en las *Coplas del mal gobierno de Toledo*, identifica la caza mal organizada del jabalí con el mal gobierno:

*Los puercos que vais sin canes
pocos matan los armados;
las huestes sin capitanes
nunca son bien gobernados.*

Y, en general, lo que se critica en la caza, como en cualquier otro deporte, no es el hecho en sí, sino la desmedida dedicación en detrimento del trabajo y del cuidado de la familia.

La hiena.

Según el *Physiologus*, es una sucia bestia que frecuenta los cementerios y devora los cadáveres. Tiene también el poder de cambiar de sexo, característica que se ha utilizado para ilustrar el vicio censurado por S. Pablo en su epístola a los romanos (1, 27-32).

Normalmente aparece representada sobre un hombre tendido — como en este relieve de Toledo — probablemente un cadáver, simbolizando el vicio batiendo a la corrupción. Partiendo del simbolismo citado anteriormente y del pasaje de Jeremías (12,9): *Jamás la cueva de la hiena será herencia mía*, se le continúa atribuyendo un sentido maléfico de vicios contra natura, hipocresía, inconstancia etc., y también como emblema del pueblo judío.

Lo que, naturalmente, no pudo gustar de modo alguno la hambrienta cigüeña. Habiendo ésta correspondido, y convidado a la zorra, le presentó a su vez una redoma llena de gigote, y metiendo ella su pico, comió a satisfacción mientras la zorra se moría de hambre y envidia. Y como tratara en vano de meter el hocico en el estrecho cuello de la redoma la cigüeña le habló de esta manera: Todos deben llevar con paciencia el que se les trate como ellos trataron a los otros.

Caballo. (Sillas 37 y 43)

No son muy numerosas las representaciones de este animal en las sillerías de coro. Rodrigo Alemán lo esculpe en una misericordia de la sillería de Ciudad Rodrigo, y en relieves de la de Toledo.

Se le atribuye generalmente el significado de animal lujurioso basándose en el siguiente párrafo de Jeremías (5, 7, 8) cuando habla de la corrupción de Jerusalén: *yo los colmé de bienes, y ellos se han entregado al adulterio, y han desahogado su lujuria en casa de la mujer prostituta. Han llegado a ser como caballos padres desenfrenados y en estado de calor: con tanto ardor persigue cada cual la mujer de su prójimo.*

Tal vez pueda relacionarse también con el refrán que aparece en Villasandino: *caballo que non se enfrena, cuánto yo non lo cobdicio.*

Hombre cubierto de vello armado de mazo y escudo en lucha con un dragón. (Silla 46)

Si aceptamos la figura del salvaje como símbolo del hombre que quiere mantenerse en estado de pureza e integridad moral, al margen de la sociedad que lo corrompe (véase misericordia 22) es lógico verlo luchar como el caballero cristiano — aunque no tenga que identificarse necesariamente con él — para liberarse de los peligros que acechan su espíritu, personalizados por los animales de simbolismo diabólico inequívoco como el dragón y, en otros relieves de esta misma sillería, el oso y el mono.

BRAZALES Y BARANDAS

Hombre domando un oso. (Brazal sillas 9 y 10)

Muy mutilada, aparecía el oso, de pie sobre sus patas traseras, dominado por la figura de un jóven que le amenazaba con una vara, y lo controlaba por medio de una cadena que taladraba el hocico del animal. Esta escena está íntimamente relacionada con la figura del juglardomador. La persistencia del tema, desde la antigüedad hasta bien entrado el siglo XVI nos hace pensar que, tal vez, signifique algo más que el mero espectáculo juglaresco.

Así, en un emblema de comienzos del siglo XVII representa al fuerte dominado por el menos fuerte, aludiendo con ello a cómo el Príncipe puede doblegar al pueblo desenfrenado.

Mono tocando el órgano. (Brazal silla 19 a escalera)

El mono tiene como una de sus características naturales la de imitar con afán todas las actividades que observa en el hombre; y aunque es frecuente en el arte medieval representar a los animales en quehaceres humanos, es diferente el caso de los monos a los que especialmente por este aspecto se les considera imagen de la imitación. En el siglo XIV se escribe a propósito de ello en el libro de *Calila e Dymna* (Cap. III: *Del Ximio*).

Con la misma intención y ejemplo semejante, escribe Soto en el siglo XVI el siguiente emblema:

NEMO IN ALIENIS SAPIENS

(Ninguno, sabe un misterio ageno)

Hurtar quiso el exercicio

De cierto trabajador

Un Ximio, cuyo primor

Le dió con muerte el oficio.

Y el rústico de ira lleno

Al tiempo que le matava

Le dixo: Quien te mandava

Meterte en oficio ageno.

También el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho* cita esta

característica del mono, pero como crítica de los codiciosos: *Non son synón como monicos: quanto veen, tanto quieren faser.*

Mujer poniendole una capa a un hombre. (Brazal sillas 28 y 29)

Cerca de la escalerilla que da a la silla del obispo se halla una talla — mutilada — en la que aparece una mujer sujetando una capa en ademán de colocársela sobre los hombros a un hombre, que se encuentra delante de ella y del que ha desaparecido todo excepto una pierna.

La escena es frecuente en el arte de la época y responde a un curioso refrán flamenco que se conoce con varias formas: *Ella pone a su marido la capa azul* (le hace cornudo); *la mujer que voluntariamente recibe de aquí y allá, debe cubrir a su marido con la capucha azul*; *yo me coloco bajo la capucha azul y escondo lo más posible mi malísima reputación.*

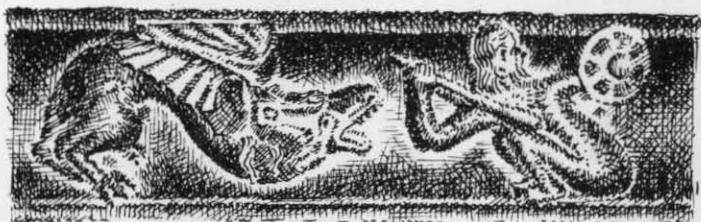
En España existen también cuentos y refranes que aluden al adulterio por medio de este refrán; sirva de ejemplo entre otros el del Marqués de Santillana: *Por si, o por no, marido señor, poneos vuestro capirote.*

Fraile sosteniendo con las manos un sudario con la efigie de una calavera. (Brazal sillas 48 y 49)

Una de las ideas principales del pensamiento filosófico y religioso de todos los tiempos es la convicción de que todos los bienes son perecederos, y sobre todo la vida. A causa de ello, dice Bialostocki que la idea ha jugado un papel primordial en la formación de las bases espirituales del arte y la literatura.

Las primeras alusiones al tema provienen de los profetas del Antiguo Testamento y de los pensadores y poetas de la antigüedad, pero fue durante el gótico, especialmente el tardío, cuando la idea de la vanidad se encontró íntimamente enlazada con el campo iconográfico de la muerte, utilizándose esta idea con fines didácticos, no sólo simbolizando lo perecedero de este mundo sino que, al mismo tiempo, igualaba las clases de los hombres. La *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*, y la *Danza de la Muerte*, son buena prueba de ello. No cabe duda de que nos encontramos ante una auténtica, aunque no frecuente representación de la Muerte,

en este ejemplo toledano. En él, un fraile nos muestra, sin duda como objeto de meditación, el sudario con la calavera, que evoca la *Meditación de la Muerte* de Tomás de Kempis.



SILLERIA BAJA. RELIEVE SILLA 46

Ejecutada en pleno Renacimiento, nos ofrece los problemas iconográficos que hemos visto en la sillería baja.

Las sillas están colocadas bajo una gran arquería, que apoya sobre columnas exentas, de alabastro, igual que el guardapolvo, excepto las dos correspondientes al sillón arzobispal, que son de bronce. La talla de las columnas y del enmarque de los tableros es a base de grutescos. Han desaparecido los temas profanos, sustituidos en los tableros de los respaldos por santos y figuras del Antiguo y Nuevo Testamento.

Dos escultores intervienen en la ejecución de la sillería, Felipe Vigarny y Alonso Berruguete, que comienzan la obra hacia 1539.

Felipe Vigarny, de origen francés, mantiene su estilo, cuando llega a España, todavía dentro de la sensibilidad gótica, pero poco a poco debido a sus contactos con Siloe (que acaba de llegar de Italia) y con Alonso Berruguete (formado también allí) su estilo evoluciona hacia un Renacimiento sereno y clásico que refleja en su última obra, precisamente la sillería toledana. A Vigarny se le encarga la mitad de la sillería, el lado del evangelio, y en ella ejecuta los respaldos, en madera, con figuras de santos, y los tableros del guardapolvo, en alabastro, con figuras de la genealogía de Cristo. También se le encarga la silla del arzobispo, pero a causa de su muerte no puede llevarla a cabo, ejecutándola Berruguete. La escultura de Vigarny sobresale por su corrección y elegancia, sirva de ejemplo la figura de José con los símbolos de los sueños frente a la movida y miguelangelesca obra de Berruguete.

Como hemos dicho anteriormente, Alonso Berruguete es coautor con Vigarny de la otra mitad de la sillería, iniciando con esta obra una nueva etapa en su producción. Como Vigarny, representa santos y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento en los respaldos de las sillas, y la genealogía de Cristo en el guardapolvo. Su estilo se caracteriza por los gestos expresivos de sus figuras, sus incorrecciones, movimiento e inestabilidad, que prestan gran originalidad al conjunto. Quizá la figura más representativa sea la de Moisés calzándose un pie, con la zarza ardiendo, al fondo, en la que el protagonista está poseído de un movimiento desbordante que le hace sobresalir del espacio que enmarca su figura.

Debido a la muerte de Vigarny en 1542, Berruguete se hace cargo de la escultura de la silla arzobispal, representando en el remate la Transfiguración; más abajo, Dios Padre — en un medallón — y el Tetramorfos; pasajes del Juicio Final, en la bovedilla, junto a relieves del Paso del Mar Rojo, la serpiente de metal, tritones y nereidas.

CONCLUSION

De todo lo expuesto en este trabajo se deduce que ambas sillerías temáticamente responden al sentido religioso de las épocas en que fueron concebidas.

El contexto de las escenas profanas talladas en la sillería gótica, responde a un criterio didáctico moralizador y que, por lo tanto, no se contraponen con los ciclos bíblicos o de santos, sino que se yuxtaponen completando y enriqueciendo a aquellos por medio de una valija de saberes populares que reflejan defectos y virtudes humanas.

Las fuentes de que se valieron los artistas para sus temas iconográficos fueron muy diversas, pero la Biblia, con su riqueza de expresión, y la Leyenda Dorada, contienen el mensaje ejemplificador que se desprende de esta pieza artística dentro de la Catedral.

- ARENA, H. Luis: *Die Chargestühle des Meisters Rodrigo Alemán*. Heidelberg, 1965.
- ARENA, H. Luis: "Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1965).
- AZCARATE, J. M^a: *La escultura Española del siglo XVI*. Colec. ARS HISPANIAE, vol. XIII.
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente: *La Catedral*. Esplugas de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janes, 1976. Publicada originariamente en 1903, al margen del gran interés general de esta novela para conocer el ambiente social de Toledo en el siglo XIX, tiene un interés específico para conocer la sillería y temas profanos de la Catedral Toledana (Cap. V, especialmente las pp. 112-120, en la ed. manejada), Blasco Ibañez fue uno de los primeros autores en valorar el interés iconográfico-documental de las *misericordias* de la sillería.
- CARRIAZO, Juan de Mata: "Los relieves de la Guerra de Granada en el coro bajo de Toledo". *Archivo Español de Arte*, t. 3 (1927), p. 19 y ss.
- FRADEJAS, J: "Apostillas artístico-literarias". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*. (1978).
- GAYA NUÑO, J. A: *Alonso Berruguete en Toledo*. Barcelona, Juventud, 1944.
- GOMEZ MORENO, M: *Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, C.S.I.C. Instituto "Diego Velázquez", 1941.
- MAETERLINCK: "Les stalles de la cathédrale de Tolède: La conquête de Grenade, par Rodrigo Alemán"; *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXVII.
- MATEO GOMEZ, I: *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*. Madrid, C.S.I.C. Instituto "Diego Velázquez", 1979.
- PASCUAL, Carlos: *Guía de Toledo*. Madrid, Al-Borak, 1976. Destaca esta guía, fundamentalmente, por salirse de los moldes convencionales que generalmente revisten a las numerosas guías existentes en el mercado. Proponemos al lector un animado recorrido por la catedral de manos de este autor, con parada especial en las pp. 103-108, que hacen referencia a las *misericordias* de la sillería de coro.
- QUINTERO Y ATAURI, P: *Sillas de coro, noticia de las más notables que se conservan en España*. Madrid, 1908.
- RAMON PARRO, Sixto: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos . . .* Toledo, Imp. y lib. de Severiano López Fando, 1857, 2 vols. Hay ed. facsímil (Toledo, I.P.I.E.T., 1978), con estudio preliminar e índices de Esperanza Pedraza. Esta obra realiza un detallado estudio de las sillerías del coro (vol. I, pp. 180-197) pero apenas hace una alusión al carácter manierista de algunos de sus temas iconográficos (p. 184).
- "SILLERIA baja del coro de la catedral de Toledo". *Seminario Pintoresco Español* (1855), pp. 289-291.

INDICE

I.-	INTRODUCCION	5
	EL CORO Y LAS SILLERIAS DE CORO	6
II.-	LA SILLERIA BAJA Y SU TIEMPO	8
	MISERICORDIAS	12
	RELIEVES	33
	DE LOS RESPALDOS	33
	DEL FRISO	33
	BRAZALES Y BARANDAS	38
III.-	LA SILLERIA ALTA	41
IV.-	CONCLUSION	42
	ORIENTACION BIBLIOGRAFICA	43
	INDICE	44

Isabel Mateo Gómez.

Nacida en Almería, cursó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, doctorándose en la sección de Historia. Es colaborador científico del Instituto "Diego Velázquez", del C.S.I.C. Además de diversos artículos sobre temas iconográficos, publicados en las revistas Archivo Español de Arte, Goya, Reales Sitios, Traza y Baza, Boletín de la Academia de Bellas Artes de Sevilla y Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, destacan las obras: El bosque en España (Madrid, CSIC, 1965) y Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro (Madrid, CSIC, 1979). Actualmente investiga sobre la pintura toledana del siglo XVI.



Publicados:

- *Los castillos de la provincia de Toledo*, por Julio Porres Martín-Cleto.
- *Las mondas de Talavera de la Reina: Historia de una tradición*, por Angel Ballesteros Gallardo.



De próxima publicación:

- *Biografía de la Universidad de Toledo*, por Florentino Gómez Sánchez.
- *Las lagunas salobres toledanas*, por Santos Cirujano Bracamonte.
- *Toledo en la guerra por la Independencia de 1808*, por Fernando Jimenez de Gregorio.

