

LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO Y LA RECEPCIÓN DE LOS MODELOS DEL MAESTRO DEL HAUSBUCH E ISRAHEL VAN MECKENEM

DOROTHEE HEIM

Resumen

La mayor parte de las sillerías de coro tardogóticas castellanas fueron obra de artistas procedentes del sur de los Países Bajos, quienes introducen los motivos y repertorios artísticos de sus lugares de origen. Por ello no debe sorprender que en la sillería de coro de la catedral de Toledo (1489-1496), primera obra conocida del entallador brabantino Rodrigo Alemán, se reconozcan motivos y sujetos propios del panorama artístico de los Países Bajos meridionales. Sin embargo, considerando la enorme riqueza figurativa de sus obras, la presencia de elementos brabantinos es relativamente escasa. Por el contrario, el entallador parece inclinarse por formas más modernas originadas en otras regiones y utiliza, en el caso de la sillería de Toledo, de forma preferente la obra gráfica del maestro del Hausbuch y de Israhel van Meckenem. Rodrigo Alemán consiguió de este modo el tratamiento de temas tradicionales de una forma novedosa, convirtiéndose en impulsor del desarrollo de la escultura toledana.

Abstract

Most of the late gothic choir stalls in Castile are works of artists from the Southern Low Countries, who introduced in this manner the repertoires of motifs and forms originating from this region. Thus it does not surprise that Rodrigo Alemán, a carver coming from Brabant, used in his first known work, the late gothic choir stalls (1489-1496) in Toledo Cathedral, some motifs and subjects having such an origin.

However, the coincidences with Brabant Sculpture are relatively scarce, considering the great richness of figures to be found in his works. On the contrary, the carver has preferred progressive artistic developments having a more varied origin, being in the case of the Toledo stalls specially present those from drypoints and prints of the Master of the Hausbuch and Israhel van Meckenem. In this way Rodrigo Alemán treated conventional themes in choir stalls in a very innovative fashion, somehow renovating them and giving a remarkable impulse to the development of the sculpture in Castile.

Al contrario que la escultura arquitectónica y funeraria, así como la que decora los retablos, las sillerías de las catedrales y colegiatas españolas se vieron privadas durante mucho tiempo de la evolución de la escultura gótica. Son las formas geométricas propias del arte mudéjar las que dominan la decoración de estos muebles, ejecutados en su mayoría por artesanos musulmanes (monasterio franciscano de Santa Clara de Moguer, Huelva; Monasterio de Astudillo, Palencia)¹. En el panorama castellano llama la atención no sólo que no se construyeran sillerías góticas durante los siglos XIII y XIV, sino que esta falta de actividad constructiva se prolongara durante la primera mitad del siglo XV, en la que no podemos situar la ejecución de ninguno de estos conjuntos, sean mudéjares o góticos. La inestabilidad política y la inseguridad económica que ésta provocó debieron ser los motivos principales de esta aparente falta de interés en dotar a los templos castellanos con costosas sillerías². Pero quizás fuese la falta de talleres especializados en este tipo de complejas tallas, con infinidad de motivos iconográficos, el factor decisivo que explica esta ausencia de obras. Después de siglos en los que primaba la decoración geométrica mudéjar en los espacios interiores, el impulso introductor del nuevo gusto por muebles con decoración gótica había de venir forzosamente de fuera, puesto que no había una tradición propiamente castellana.

La situación que acabamos de esbozar en Castilla cambió radicalmente hacia la mitad del siglo XV, cuando aparece un nuevo tipo de sillería, muy influenciado por maestros de los Países Bajos, y que se caracterizaba por la presencia de rica decoración figurativa en todos los elementos disponibles en los sitiales: brazales, respaldos, misericordias y pomos. El primer ejemplo de los conservados lo constituye la sillería que

¹ KRAUS, Dorothy y Henry, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid 1984, pp. 102-104.

² Sobre la situación política en la Castilla de la época véase KAMEN, Henry, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid ¹1984, ²1989, p. 17.

³ La sillería se amplió con 20 sitiales realizados por Lorenzo Martínez entre 1479 y 1481. PALOMO FERNÁNDEZ, Gema; «Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótica de la catedral de Cuenca: De Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez», *Archivo Español de Arte*, 67 (1994), pp. 285-288.

fue originalmente construida entre 1454 y 1457 para la catedral de Cuenca, obra de los hermanos Egas Cueman y Hanequín de Bruselas³. En 1754 fue vendida a la colegiata de Belmonte, donde hoy se puede contemplar este mueble que destaca por los escenas bíblicas de sus respaldos y las figuras, normalmente representando animales y personas, de sus misericordias⁴. Es a esta familia de artistas procedente de Bruselas, entre cuyos miembros había maestros de obras, canteros y entalladores, a la que se debe en buena medida la introducción y el éxito de las formas tardogóticas en el centro de España. Sus obras, en arquitectura, escultura y arte funerario, marcarán la evolución artística de esta región durante las décadas siguientes, que fueron extraordinariamente productivas. El estilo que desarrolla la sillería de Cuenca actuó como un aldabonazo, despertando el interés por este tipo de trabajos. Las sillerías castellanas que se construyen a partir de entonces unen a su indudable sentido funcional un componente decorativo tal que las convertirá en parte imprescindible de lo que se considera el ornamento de las grandes iglesias.

Los siguientes eslabones en la evolución de estos muebles en Castilla están representados por las sillerías de las catedrales de León y Sevilla, iniciadas en 1464 y 1470 respectivamente. Estas dos obras, con su diferente tipo de respaldos, constituyen los prototipos de los dos grupos de sillerías más representativos con decoración figurativa. En la sillería leonesa, obra entre 1464 y 1481 de un taller de artistas dirigidos por Juan de Malinas y por el maestro Copin, son figuras de santos y personajes bíblicos las que ocupan los respaldos de los siales⁵. Esta decoración fue el modelo seguido en las sillerías de las catedrales de Oviedo, Zamora y Astorga. Frente a ellas, la sillería de la catedral de Sevilla, obra de Nufro Sánchez y Pyeter Dancart, presenta respaldos con escenas bíblicas⁶. Es este el modelo que más influyó en la obra del taller que mayor número de sillerías tardogóticas realizó en Castilla, dirigido por Rodrigo Alemán. A él se deben las sillerías de las catedrales de Ciudad Rodrigo, Plasencia y Toledo⁷.

⁴ Citaremos, como ejemplos, el unicornio y un mono tocando música con un órgano.

⁵ Aunque el carpintero maestro Enrique se ocupa de la sillería desde 1461, no será hasta 1464 cuando comience su construcción por Juan de Malinas, quien trabajará en ella hasta su muerte en 1475. En la ejecución de esta obra participaron también los entalladores Fadrique, maestro Jorge, maestro Oto, Roberte y Mateo de Ver. TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, León 1993, pp. 21-22 y 26-30.

⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1991, pp. 321 y GUERRERO LOVILLO, José, *Guía artística de Sevilla*, Sevilla 1986, p. 76.

⁷ Relacionado en lo que a la estructura se refiere, existe otro tipo de sillería, en la que prima la decoración vegetal, al que pertenecen las dos sillerías atribuidas a Martín Sánchez en Santo Tomás de Avila (1482-1483) y la Cartuja de Miraflores en Burgos (1486-1489). KRAUS, *loc. cit.*, nota 1, p. 109.

Como ya delatan los nombres de los entalladores que hasta ahora hemos mencionado, esta proliferación de sillerías ricamente decoradas en estos años se debe mayoritariamente a maestros procedentes del norte de Europa. Atraídos por una economía floreciente, numerosos artistas y artesanos extranjeros de excelente formación se asentaron en Castilla, especialmente durante la segunda mitad del siglo XV. Con muchos de ellos llegó también el estilo que imperaba en sus lugares de origen y que ayudan a implantar allí donde aún no había arraigado. Al ser variada su procedencia, se produce una fusión de distintas corrientes artísticas que dará lugar a un estilo propiamente castellano. Una obra donde se puede analizar ejemplarmente este fenómeno de mezcla y asimilación es la sillería tardogótica del coro de la catedral de Toledo, obra como ya se ha indicado de Rodrigo Alemán, artista procedente de los Países Bajos meridionales, realizada entre 1489 y 1496.

La primera noticia que tenemos de Rodrigo Alemán data de 1489, año en que el cabildo de la catedral de Toledo le encarga la ejecución de la sillería baja del coro, obra en la que le ayudaron cuatro o cinco entalladores⁸. Gracias a la documentación conservada se puede seguir el proceso de la construcción de la sillería con cierto detalle. Después de terminados los primeros 38 sitiales, valorados en 10.380 maravedíes cada uno, se paralizaron los trabajos durante varios meses en 1494 debido a algunos cambios en el proyecto y a la grave enfermedad del promotor de la obra, el cardenal Mendoza. Tras este retraso, la sillería con sus 50 sitiales no fue concluida por Rodrigo Alemán hasta la primavera de 1496. El costo total de la misma asciende a la impresionante cifra de 604.851 maravedíes, lo que da una idea de la importancia que se concedió a dicho encargo.⁹

Características de la sillería toledana son la gran diversidad de motivos en la decoración, extendida por todos los elementos de los sitiales que a ella se prestan, y la representación de temas para los que no hay precedentes en obras similares. Semejante variedad y cantidad de superficie a decorar implica una enorme capacidad por parte del maestro que dirige su construcción para proponer temas y motivos. Por consiguiente, es cuestión fundamental en su estudio el aclarar como llegó Rodrigo Alemán a desarrollar una iconografía tan abundante. Las fuentes de esta inspiración casi ilimitada fueron los modelos que el maestro conoció en sus años de aprendizaje y algunos recogidos en los libros de muestras o ilustrados de que dispusiera e incluso los grabados sueltos, cada vez más populares y extendidos a pesar de ser una técnica relativamente moderna

⁸ HEIM, Dorothee, «El entallador Rodrigo Alemán, su origen y su taller», *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), p. 141.

⁹ La historia detallada de la construcción de la sillería puede encontrarse en HEIM, Dorothee, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*, Kiel, 2006.

entonces. En el caso de Rodrigo Alemán y la sillería baja de la catedral de Toledo, parece razonable pensar que las fuentes en que se inspiraba el maestro no eran originarias de Castilla, puesto que el artista no es oriundo del reino, sino que procedería probablemente de Brabante¹⁰. Así pues, hemos de dirigir nuestra mirada al repertorio de formas que se utilizaba en los Países Bajos meridionales.

La recepción de motivos neerlandeses

Es indiscutible que diversos temas presentes en las misericordias de la sillería baja toledana corresponden a modelos procedentes de los Países Bajos. Entre ellos destacan los que tratan refranes, escenas cotidianas, animales simbólicos y los referidos a los vicios. Uno de los refranes que aparece con mayor frecuencia se plasma en la escena con un hombre a cuatro patas que grita frente a la boca de un horno. Podemos encontrarlo en las sillerías de las iglesias de San Sulpicio en Diest (1491-1493), la de Nuestra Señora de Aerschot, contemporánea de la toledana, así como en la más moderna de las dos sillerías de la iglesia de Santa Catalina de Hoogstraten, obra entre 1532 y 1546 de Albrecht Gelmers¹¹. Estas representaciones en los Países Bajos se han relacionado, entre otros, con el refrán *El hombre que quiere tener una boca más grande que un horno*, referido a la ambición desmedida¹².

Otro motivo de procedencia neerlandesa en la sillería toledana es el que muestra a un hombre echando flores a unos cerdos, representación del proverbio *Echar rosas o margaritas a los cerdos*, cuyo origen parece ser la expresión bíblica “...neque mittatis margaritas vestras ante porcos...” (Mateo 7, 6)¹³. Este mismo sujeto se encuentra, por ejemplo, en las misericordias de las sillerías de Aerschot y Hoogstraten¹⁴. De forma

¹⁰ HEIM, *loc. cit.*, nota 8, p. 139.

¹¹ POLÉ, A., *De koorbanken van de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten*, Hoogstraten, 1988, pp. 3 y 9; VUYLSTEKE, Bea, *Kunstschaten van de St.-Sulpitiuskerk*, Diest 1986, pp. 10-16 y GAIGNEBET, Claude y LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris 1985, pp. 46 y sig.

¹² MATEO GÓMEZ, Isabel, «Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo español de arte*, 43 (1970), p. 184 y MAETERLINCK, L., *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles*, Paris 1910, p. 181.

¹³ El término latino *margaritas* no fue utilizado conforme a su traducción, perla, sino que fue interpretado literalmente y confundido con la flor de este nombre. ARENA, Hector Luis, *Die Chorgestühle des Meisters Rodrigo Alemán*, Heidelberg 1965, p. 33 y MAETERLINK, *loc. cit.*, nota 12, pp. 201 y sig.

¹⁴ POLÉ, *loc. cit.*, nota 11, p. 21 y MAETERLINCK, *loc. cit.*, nota 12, pp. 151 y sig.

similar se han introducido en la sillería toledana escenas de la vida diaria, en claro paralelismo temático con representaciones como la de un tullido apoyándose en muletas de la sillería de Diest¹⁵ o la de un entallador trabajando en su taller en la sillería de la iglesia del Salvador de Brujas (segundo cuarto del siglo XV)¹⁶. Animales simbólicos, como el mono encadenado en Aerschot, o vicios, como el clérigo perezoso de Diest, tampoco faltan como temas en Toledo, donde han sido no obstante modificados en su realización.

Pero, como era de esperar, no se limitan a estos motivos las coincidencias de la sillería baja de Toledo con las sillerías neerlandesas. Clarificadora a este respecto es la comparación de la sillería toledana con la sillería más antigua que se conserva en la iglesia de Santa Catalina en Hoogstraten: la denominada “pequeña sillería”. Situada en el brazo norte del crucero se compone actualmente de ocho siales, único resto de la sillería que fue construida en la segunda mitad del siglo XV¹⁷. Tan solo seis de las misericordias corresponden a la obra original y en cuatro de ellas se han utilizado motivos que encuentran su paralelo en Toledo. De gran interés es la que representa a Sansón con las puertas de Gaza, un motivo que se utiliza raramente en las misericordias y que aparece también en Toledo. Evidentemente similares en ambas sillerías son las misericordias donde se ha representado la lucha entre un león y un dragón con forma de serpiente. La actitud del león, apoyado sobre sus patas traseras, con sus fauces abiertas y la cola que llega hasta su melena, se repite en Toledo y en Hoogstraten. También son notables la semejanzas entre las representaciones de las figuras bíblicas que transportan un gigantesco racimo de uvas así como la de un acróbata, si bien se ha variado un tanto el tratamiento de las vestiduras y posición en Toledo¹⁸.

La incorporación de forma similar de estos cuatro motivos, por otra parte no tan habituales, nos parece determinante a la hora de considerar las influencias procedentes del sur de los Países Bajos en la sillería toledana, hasta el extremo de considerarla una indicación firme del origen brabantino de Rodrigo Alemán, al menos en lo artístico¹⁹. Sería pues en Brabante donde habría que buscar la formación del entallador, que utilizó los motivos allí conocidos en sus trabajos en España. Con el tiempo, según fueron

¹⁵ VUYLSTEKE, *loc. cit.*, nota 11, p. 13 y BORCHGRAVE D'ALTENA, J. de, «Les stalles de l'église Saint-Sulpice a Diest», *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, núm. 1, 1938, p. 36, fig. 23.

¹⁶ DEBERGH, Nadine, *Koorgestoelten in West-Vlaanderen*, Tielt, 1982, p. 19 y fig. 15.

¹⁷ POLÉ, *loc. cit.*, nota 11, p. 4.

¹⁸ HEIM, *loc. cit.*, nota 8, pp. 135-137.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 135-139.

introduciéndose otros motivos y formas, aquellos procedentes de su formación irán desapareciendo de su obra.

Contrariamente a la opinión generalizada, el lenguaje formal utilizado por Rodrigo Alemán en su obra no es mayoritariamente de origen neerlandés, pues las coincidencias con obras de Brabante a las que nos hemos venido refiriendo no corresponden sino a una pequeña parte del riquísimo programa que para las sillerías de las que fue autor hubo de crear este entallador. Hay en su obra un deseo continuo de renovación, evitando repeticiones y ampliando sus referencias hacia formas más modernas que no tuvieran su origen en los Países Bajos. Sin duda fue el nuevo arte gráfico, que pronto desarrolló creaciones de alta calidad, el instrumento que facilitó a Rodrigo la incorporación de elementos originales.

La investigación de las fuentes impresas que pudieron inspirar la obra de Rodrigo Alemán en Toledo no había arrojado hasta ahora grandes resultados, pues tan sólo dos grabados se citaban con argumentos convincentes. Fue Isabel Mateo Gómez quien relacionó algunos seres fantásticos con forma humana, tales como los sciápodos o los hombres con orejas gigantes, con grabados de la obra de la *Weltchronik* de Schedel, publicada en 1493. Esta misma autora hace referencia a una xilografía del *Buch der Natur* de Conrad Megenbergs, aparecido en 1475 y reeditado en Augsburg en 1478²⁰. También ha sido Mateo Gómez quien, para la misericordia representando un campesino que arrastra con esfuerzo una cesta donde está su mujer, que le golpea como si de un animal de tiro se tratara, una figuración del orden social al revés, ha propuesto como fuente un grabado (L.24), datado entre 1475 y 1480 y obra del monogramista bxg, un discípulo del maestro del Hausbuch, probablemente activo en la zona de Frankfurt.

Nos proponemos ahora aportar algunos otros ejemplos de obras gráficas que pudieron servir de inspiración a Rodrigo Alemán, quien creemos fue un verdadero pionero de esta forma de utilización de una técnica escasamente conocida en Castilla como era el grabado para facilitar la expansión de los programas iconográficos de obras esculpidas.

²⁰ MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979, pp. 211 y sig. Para las ilustraciones de *Weltchronik* de Hartmann Schedel véase Mode, Heinz, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen*, Stuttgart 1974, p. 221-223 y para las de la obra de Megenbergs véase *The Illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500*, ed. Walter L. Strauss, vol. 80, New York 1981, pp. 287-293.

Los modelos del maestro del Hausbuch

Los paralelismos que encontramos entre los motivos de la sillería baja de Toledo y algunos grabados al buril obra del maestro del Hausbuch, activo entre 1470 y 1500 en la zona central del Rin, son tan acusados que nos parece indudable que Rodrigo Alemán disponía de estas estampas. Particularmente evidente es esta relación en el caso de dos misericordias de la sillería con un grabado (L.91) representando un escudo de armas (fig. 1), realizado entre 1485 y 1490²¹. La ilustración muestra en el campo del escudo un *campesino* de espaldas, apoyando su cabeza en el suelo y con los pies por alto, mientras tiene por timbre una *mujer que cabalga sobre un hombre a cuatro patas*. En una misericordia de la sillería (fig. 2) encontramos la representación de un hombre que apoya su cabeza en el suelo mientras levanta y separa sus piernas para mantener el equilibrio en una posición en todo similar a la que contemplamos en el grabado, con sus cabellos cayendo y rozando el suelo. Es esta una representación del tipo “mundo al revés” que consistía en presentar situaciones absurdas y anómalas, fruto de la subversión de valores del final de la Edad Media.

El motivo que aparece en el timbre del escudo a que antes nos hemos referido, no exento de humor, tomó forma fielmente en la talla de una misericordia en la sillería toledana (fig. 3). La mujer se sienta a la espalda del hombre a cuatro patas, mientras hila con un huso. La posición y actitud de la mujer son idénticas a las del grabado. El hombre, cubierta la cabeza con un gorro, se arquea bajo el peso de la mujer dominante que debe soportar, apoyándose con una mano en el suelo mientras con la otra sujeta el huso. En ambos casos, misericordia y grabado, el hombre parece gritar para protestar por su situación. La ilustración, que hay que interpretar como una burla de los campesinos, es una alegoría con un trasfondo claramente irónico, por lo que se trata de un modelo ideal para una misericordia.

De igual forma parece bastante oportuno como modelo de las misericordias el grabado del maestro del Hausbuch (figs. 4-5), datado hacia 1485, representando a *Aristóteles y Philis*²² (L.57). La estampa muestra a Aristóteles a cuatro patas llevando sobre su espalda a la hermosa Philis. La brida en la boca del filósofo y la fusta que tiene en sus manos la elegante Philis acentúan la humillación voluntariamente aceptada para intentar ganar los favores de la cortesana. Esta escena se ha incorporado en una misericordia de la sillería. También aquí encontramos a Philis representada frontalmente y

²¹ Cat. Exp. *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Frankfurt am Main 1985, cat. núm. 89. Israhel van Meckenem copió este escudo, aunque invertido y con una decoración vegetal más rica.

²² Cat. Exp. *Vom Leben im späten Mittelalter*, loc. cit., nota 21, cat. núm. 54.

sosteniendo con su mano derecha las riendas, mientras sujeta con la izquierda la fusta que se ha roto. A pesar de que la misericordia está desgastada por el roce, puede percibirse que la talla es en realidad una simplificación de la escena del grabado, en la que se ha renunciado a parte de los detalles, como el bonete de Aristóteles o el cabello más recogido de Philis, que conceden un porte más elegante a las figuras de la estampa.

Los grabados de Israhel van Meckenem como modelo

Otro gran autor de grabados del final de la Edad Media por cuya obra parece Rodrigo Alemán tener una cierta predilección, es Israhel van Meckenem. Activo en la Baja Renania y en Westfalia, aunque probablemente también trabajó en el taller del maestro E.S. en el Alto Rin, fue con sus 500 estampas el más activo grabador de su época. Entre sus obras originales está la serie de 12 grabados sobre cobre dedicados a escenas de la vida cotidiana (L.499-L.510), en las que nos muestra ingeniosamente el mundo que le rodea, realizados probablemente en su último periodo activo. Si con su sutil tono satírico tienen estas representaciones un componente claramente moralizador y de aviso, nos permiten por otra parte observar tanto el mobiliario como las actitudes de los burgueses acomodados de la época²³. Este último aspecto, tan novedoso en el arte gráfico del siglo XV, ha sido el que más parece haber influido en la obra de Rodrigo Alemán.

Nos referiremos primeramente a un grabado (L.508) representando a *una pareja sentada en una cama*²⁴, modelo que creemos de la pareja de enamorados que encontramos en una misericordia de la silliería toledana (figs. 6-7). El hombre, tocado con un gran sombrero con plumas y con amplia capa, toma con su mano izquierda por el talle a la mujer, en actitud idéntica a la de la escena de la misericordia, mientras la mira con toda atención. Particularmente la forma como se sujeta la capa, cubriendo además las piernas, así como el jubón y el calzado de larga y afilada punta y la posición de la mano derecha son similares en misericordia y estampa. En ninguna otra representación de una figura masculina de la silliería se ha utilizado este tipo particular de calzado, que por otra parte ya no era de uso común en España al final del siglo XV, lo que refuerza la sospecha de que el entallador se valió de esta ilustración como modelo de la misericordia.

²³ Cat. Exp. *Israhel van Meckenem. Kupferstiche des späten Mittelalters aus Westfalen*, Schmollenberg-Grafschaft 2000, p. 15; Landau, David y Parshall, Peter, *The Renaissance Print: 1470-1550*, New Haven, London 1994, pp. 57 y 61.

²⁴ LYMANT, Brigitte, «Die sogenannte "Folge aus dem Alltagsleben" von Israhel van Meckenem. Ein spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe», *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 53 (1992), pp. 34-37 y Cat. Exp. *Israhel van Meckenem. Goldschmied und Kupferstecher. Zur 450. Wiederkehr seines Todestages*, Bocholt 1953, p. 68.

Hay que reconocer, sin embargo, que el ademán del hombre en la estampa parece más impaciente que en la misericordia, mientras la figura femenina en esta última se muestra receptiva, contrariamente a la del grabado que mantiene una actitud expectante y pasiva. Podría pensarse que Rodrigo Alemán ha querido variar el sentido de la escena, otorgando un mayor protagonismo a la mujer, pues en la misericordia el hombre no pisa el zapato de la mujer, símbolo de dominación, suprimiendo además el gesto lujurioso del hombre que en el grabado toca el pecho a la mujer. Así consigue que una escena claramente dedicada a la seducción quede convertida en una representación de algo cotidiano, sin otro significado.

A esta misma serie de escenas de la vida diaria de Israhel van Meckenem pertenece un grabado (L.510) que representa *una pareja jugando a las cartas*, que remonta su origen a la iconografía propia del jardín de las delicias²⁵ y podría haber sido el modelo de otra misericordia de la sillería (figs. 8-9). Una pareja juega a las cartas en una mesa. El hombre levanta la mano, en la que, en la misericordia, aún lleva las cartas, mientras que en el grabado parece enfadado y a la vez resignado ante los triunfos que la mujer ha puesto sobre la mesa. En la figura femenina son semejantes en estampa y talla. las formas de la vestiduras, con ajustado corpiño y mangas abultadas. Si en el grabado está preparada para jugar sus cartas favorables, en la misericordia parece estar esperando el desarrollo de los acontecimientos. Varios objetos y muebles que permiten imaginar el interior de una habitación de la clase acomodada de la época aparecen en la escena, quedando reducidos a la mesa y un banco en el caso de la misericordia. Las diferencias podrían deberse a la distinta función de las dos representaciones. En el grabado, el componente moral es evidente, pues es una alegoría del amor con una advertencia implícita de las capacidades seductoras y las malas artes femeninas²⁶. Sin embargo, como en otras representaciones de este tema más antiguas, este aspecto negativo no aparece en la misericordia²⁷. De este modo la escena de la sillería tan solo muestra un pasatiempo agradable de la vida cotidiana de una pareja. Hasta ahora se ha venido considerando que la serie de grabados de Israhel van Meckenem a la que nos hemos

²⁵ Cat. Exp. *Israhel van Meckenem*, loc. cit., nota 23, cat. núm. 16, Lyman, loc. cit., nota 24, pp. 31-32 y MOXEY, Keith P.F., «Das Ritterideal und der Hausbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts)», en Cat. Exp. *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Frankfurt am Main, Stuttgart 1985, p. 44.

²⁶ LYMANT, loc. cit., nota 24, p. 34.

²⁷ Cat. Exp. *Vom Leben im späten Mittelalter*, loc. cit., nota 21, cat. núm. 99. Si consideramos otras representaciones de este mismo tema parece confirmarse la hipótesis de que Rodrigo Alemán utilizó esta de Israhel van Meckenem como modelo. Véase las figuras 22-24 en MOXEY, loc. cit., nota 25.

referido tuvo que ser realizada antes de 1497²⁸. Si consideramos todo lo que hemos venido exponiendo relativo a las relaciones entre la sillería de Toledo y dichos grabados, podemos concluir que éstos debieron imprimirse antes de 1494, puesto que las misericordias corresponden al primer grupo de 38 sitiales concluidos en la primavera de 1494.

Además de las composiciones originales, Israhel van Mecknem copió algunos grabados de otros autores. Un ejemplo es la estampa (L. 471) que representa a *un molinero con una burra y un pollino*, copia invertida de un grabado (L.88) de Martin Schongauer (fig. 10). Una misericordia toledana, bastante dañada, recoge esta escena (fig. 11). En la ilustración se representa el momento en que el molinero, un hombre de la clase baja, levanta un palo para arrear al burro cargado con un saco. Bajo su brazo derecho sujeta el molinero un tamiz o criba, que hace referencia a su profesión, aparece tocado con sombrero y con ropa corta, sujeta por cinturón del que cuelga una bolsa de dinero. El grabado no está libre de una cierta crítica al estrato más bajo de la sociedad, caricaturizado por la nariz aguileña y la poco cuidada barba del molinero²⁹. Con todo detalle ha llevado esta composición Rodrigo Alemán a la misericordia referida, aunque algo comprimida y simplificada, copiando incluso la doble arruga que forma la vestidura en la espalda del molinero. Como en la estampa, la burra vuelve en la misericordia su cabeza, muy desgastada, hacia el espectador, aunque su carga ha sido un poco modificada en la talla³⁰. Esta ilustración era sin duda conocida por Rodrigo Alemán, pues el motivo del asno cargado fue utilizado unos años más tarde en una misericordia de la sillería de la catedral de Plasencia (fig. 12). Allí sí puede observarse con nitidez como se ha reproducido en la talla la burra del grabado, pues idénticos son el saco, la posición de las patas, el giro de la cabeza y las orejas del animal. Al ser la orientación de la escena en los dos casos, Toledo y Plasencia, la misma que la del grabado de van Meckenem, podemos descartar que Rodrigo Alemán conociera esta composición por el grabado de Schongauer, del que, como ya hemos indicado, es el de van Mecknem una copia especular.

²⁸ El grabado *La pareja desigual* (L.502) sirvió como modelo de una entalladura en madera utilizada para la primera página de la edición que de la obra de Giovanni Boccaccio "Fiammetta" se publicó en Salamanca en 1497. LYMANT, *loc. cit.*, nota 24, p. 16.

²⁹ Cat. Exp. *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*, ed. T. Falk y T. Hirthe, München 1991, cat. núm. 88.

³⁰ Mateo Gómez cita, en relación con esta misericordia, un grabado de la fábula de Esopo "El mercader y el asno" MATEO GÓMEZ, Isabel, «Fábulas, refranes y emblemas, en las sillerías de coro góticas españolas», en *Archivo español de arte*, 49 (1976), fig. 4 y p. 149. Las coincidencias entre los motivos de la talla y del grabado no son sin embargo numerosas, y, en todo caso, mucho menores que aquellas con la estampa de Israhel van Meckenem, lo que hace de ésta un modelo mucho más probable. Por ello, la interpretación de esta misericordia ha de ser otra de la señalada por esta autora, pues se trataría de una representación relacionada con la vida cotidiana.

Un tanto sorprendente, por su naturalismo y lo divertido de sus poses, es la representación de niños jugando que se contempla en otra misericordia de la sillería toledana (fig. 13). La singularidad de la escena queda aclarada una vez que se determina el modelo del que se sirvió el entallador. Nos parece que éste fue una vez más una estampa de Israhel van Meckenem (L.490) representando a *once niños desnudos en distintas posiciones* (fig. 14). Trasladar las imágenes de este grabado a una talla era un reto importante, puesto que las posiciones de los niños, enredados unos con otros en sus juegos, parecen un estudio sobre el espacio y la sensación de volumen que no es fácil de transportar a una escultura³¹. El niño que, tumbado sobre su espalda, levanta brazos y piernas, situado en el extremo inferior derecho de la misericordia, es muy parecido al del extremo inferior izquierdo del grabado. Los dos que parecen luchar en la misericordia guardan semejanzas con los del extremo superior derecho de la ilustración. Aunque hay algunas diferencias en cuanto a la actitud, se ha intentado en la talla representar las arrugas de las piernas como aparecen en la estampa. La complicada posición de los niños que en la representación gráfica apoyan su cabeza en el suelo ha sido modificada y llevada a la misericordia en el niño del que podemos ver solamente la espalda. Es cierto que las tallas no siguen exactamente los modelos, lo que es explicable por lo limitado de las posibilidades que el reducido espacio de una misericordia ofrece para el entallador, obligando a Rodrigo Alemán a interpretar y alterar los modelos a su gusto. Este grabado de la primera época de actividad de Israhel van Mecknem tiene antecedentes en algunas obras (L.61-63) del maestro del Hausbuch³².

Todavía podemos citar otro ejemplo de obra gráfica del artista de Westfalia llevada a una talla de la sillería de Toledo. Se trata de un grabado que muestra *un friso en el que se representan unas liebres asando un cazador* (L. 603), perteneciente sin duda al tipo de escenas del mundo al revés (fig. 15). Esta inversión del mundo que conocemos ha de interpretarse como una alegoría del triunfo del bien, encarnado por las liebres, sobre el mal. En el centro de la composición encontramos a un cazador atado a una barra que hacen girar dos liebres sobre el fuego. En un segundo plano hay otra cocinando un perro, mientras en el extremo derecho del grabado una cuarta liebre contempla el cuerpo de un perro que ha cazado y que está colgado de sus cuartos traseros. Estos dos últimos motivos han sido utilizados por Rodrigo Alemán para decorar el espacio que queda bajo el relieve del respaldo en un sitial (fig. 16), donde podemos ver una liebre cocinando un perro y otra vigilando un perro colgado, también repetido bajo el relieve del respaldo en otro sitial de la sillería.

³¹ Cat. Exp. *Vom Leben im späten Mittelalter*, loc. cit., nota 21, cat. núm. 61.

³² *Ibidem*, cat. núm. 59-61.

Resumiendo lo hasta aquí expuesto, cinco de los temas empleados por Rodrigo Alemán en la sillería toledana parecen responder a modelos presentes en otras tantas ilustraciones de Israhel van Meckenem. Las semejanzas observadas en cuatro de ellas son tan evidentes como para no dejar lugar a ninguna duda sobre la utilización de dichos grabados por el taller de Rodrigo Alemán. Pocas veces ha copiado este artista un modelo de una forma tan detallada y completa como en el citado ejemplo del *molinero y el burro*. En la mayoría de los casos, el entallador escoge algún motivo que extrae de una composición y lo modifica, lo que complica un tanto la identificación de los antecedentes gráficos. Por otro lado, no debe sorprender que Rodrigo Alemán conociera los grabados de Israhel van Mecknem, pues este último tuvo mucho interés en comercializar y propagar su obra. A tenor del éxito que tuvieron sus estampas, es seguro que van Meckenem disponía de excelentes relaciones dentro del comercio de este tipo de trabajos³³, por lo que no es extraño que alcanzaran latitudes tan distantes como España, incluso en ciudades alejadas de las grandes rutas comerciales.

Considerando todo lo anterior, podemos extraer algunas conclusiones. Es característico del taller de Rodrigo Alemán, a la hora de trasladar modelos procedentes de estampas en la madera tallada, su predilección por escenas profanas, presentadas de una forma original. Pero si a nuestros ojos éstas representan momentos de la vida cotidiana, no hemos de olvidar que algunas de ellas poseen en su raíz medieval un trasfondo de crítica social. Este es el caso especialmente de las ilustraciones del maestro del Hausbuch, cuyas escenas de género no ocultan una burla en ocasiones feroz a los campesinos. Otras tallas sí que no parecen querer mostrar nada más que escenas cotidianas sin ningún tipo de mensaje moralizador. Este sería el caso de la *pareja de enamorados* y de los *niños jugando*. Rodrigo Alemán introduce, a la hora de tratar motivos tradicionales en la decoración de las sillerías, modificaciones formales y de contenido, acudiendo a menudo a representaciones sin componente moral o a simples *drolleries*. Esto parece sugerir que el artista intenta de forma deliberada distinguir su obra de lo que hasta entonces era habitual, dando preferencia a los valores de modernidad y originalidad sobre el contenido ético.

Las ventajas del uso de modelos gráficos para las tallas de una sillería de coro parecen indudables. La enorme cantidad de decoración que precisaba uno de estos conjuntos en la época exigía una casi inacabable capacidad inventiva del artista, obligado a desarrollar un gran número de motivos y composiciones muy variadas. En la sillería baja del coro de la catedral toledana, sin tener en cuenta las pequeñas representaciones junto a los relieves de los respaldos y en los brazales, encuentran acomodo más de 150

³³ LANDAU y PARSHALL, *loc. cit.*, nota 23, p. 57.

relieves y composiciones figurativas. La posibilidad de valerse de las ideas de otros artistas a través de la obra gráfica era de una gran ayuda a la hora de preparar semejante programa figurativo sin caer en excesivas repeticiones. No deja de sorprender que, a pesar de estar tan alejado de los grandes centros donde se desarrollaba el arte gráfico en la época, Rodrigo Alemán consiguiera estar al día y tener acceso fluido a los últimos grabados que se producían. De este modo acumuló este artista una gran cantidad de creaciones formales y estilísticas de diversa procedencia que, a través de su obra, pasaron a engrosar el repertorio de la escultura castellana.

Resulta difícil evaluar si el fenómeno del uso continuo de modelos gráficos que encontramos en Rodrigo Alemán responde a una particularidad del artista o es por el contrario la norma en el panorama de este tipo de escultura en Castilla. El escaso número de ejemplos probados de un empleo similar de antecedentes impresos en otras obras esculpidas castellanas no nos parece que se corresponda con la realidad, pues la investigación no se ha dirigido en la mayoría de los casos al estudio concreto de posibles modelos gráficos. En todo caso, sería Rodrigo Alemán uno de los pioneros en el empleo de las posibilidades que ofrecía este nuevo medio para la escultura, impulsando así a otros a seguir su ejemplo.

Pensamos que el contacto continuo con modelos gráficos, procedentes sobre todo de Alemania, tuvo consecuencias en el posterior desarrollo de la escultura en Toledo. Es difícil creer que no despertara cierta curiosidad en los otros artistas por entonces activos en el ámbito de la catedral. El ejemplo más claro de este fenómeno es el retablo de la capilla mayor, en el cual se puede rastrear de forma convincente la utilización de modelos procedentes de los grabados de Martin Schongauer para algunas de las escenas³⁴.

En esta búsqueda de modelos con los que renovar y variar su propio repertorio iconográfico, no fue el arte de una sola región el que influyó en la obra de Rodrigo Alemán, como se viene repitiendo hasta ahora. Más bien, la sillería tardogótica del coro de la catedral de Toledo recoge distintas corrientes artísticas del norte de Europa. La abundancia de motivos procedentes de obras del Medio y Bajo Rin separan al artista un tanto de sus raíces neerlandesas, ampliando por otra parte el espectro de temas y formas, distinguiéndose así de otros entalladores. De este modo, es esta sillería un lugar privilegiado donde se reúnen tradiciones neerlandesas y alemanas, diversificándose los estilos de distinta procedencia que se mezclan. Salvando las fronteras, en Toledo se produce al final del siglo XV una fusión de refinadas formas centroeuropeas que darán lugar a un tardogótico propio.

³⁴ HEIM, Dorothee, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos 2001, p. 531-535.



Fig. 2. Rodrigo Alemán, *Campesino apoyando su cabeza en el suelo*, Toledo, catedral, silliería.

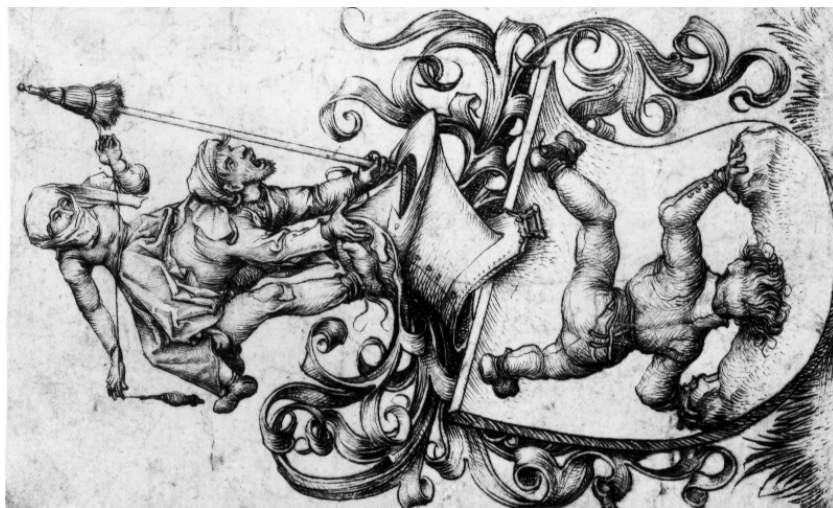


Fig. 1. Maestro del Hausbuch, *Escudo con campesino de espaldas*, estampa L.91 (foto: Rijksmuseum-Stichting Amsterdam).



Fig. 3. Rodrigo Alemán, *Pareja de campesinos*, Toledo, catedral, sillaría.



Fig. 4. Maestro del Hausbuch, *Aristóteles y Philis*, estampa L.57 (foto: Rijksmuseum-Stichting Amsterdam).



Fig. 5. Rodrigo Alemán, *Aristóteles y Philis*, Toledo, catedral, silliería.



Fig. 6. Israel van Meckenem, *Pareja sentada en una cama*, grabado L.508 (foto: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster).



Fig. 7. Rodrigo Alemán, *Pareja de enamorados*, Toledo, catedral, silliería.



Fig. 8. Israhel van Meckenem, *Pareja jugando a las cartas*, grabado L.510 (foto: Kunstsammlungen Veste Coburg).



Fig. 9. Rodrigo Alemán, *Pareja jugando a las cartas*, Toledo, catedral, silliería.

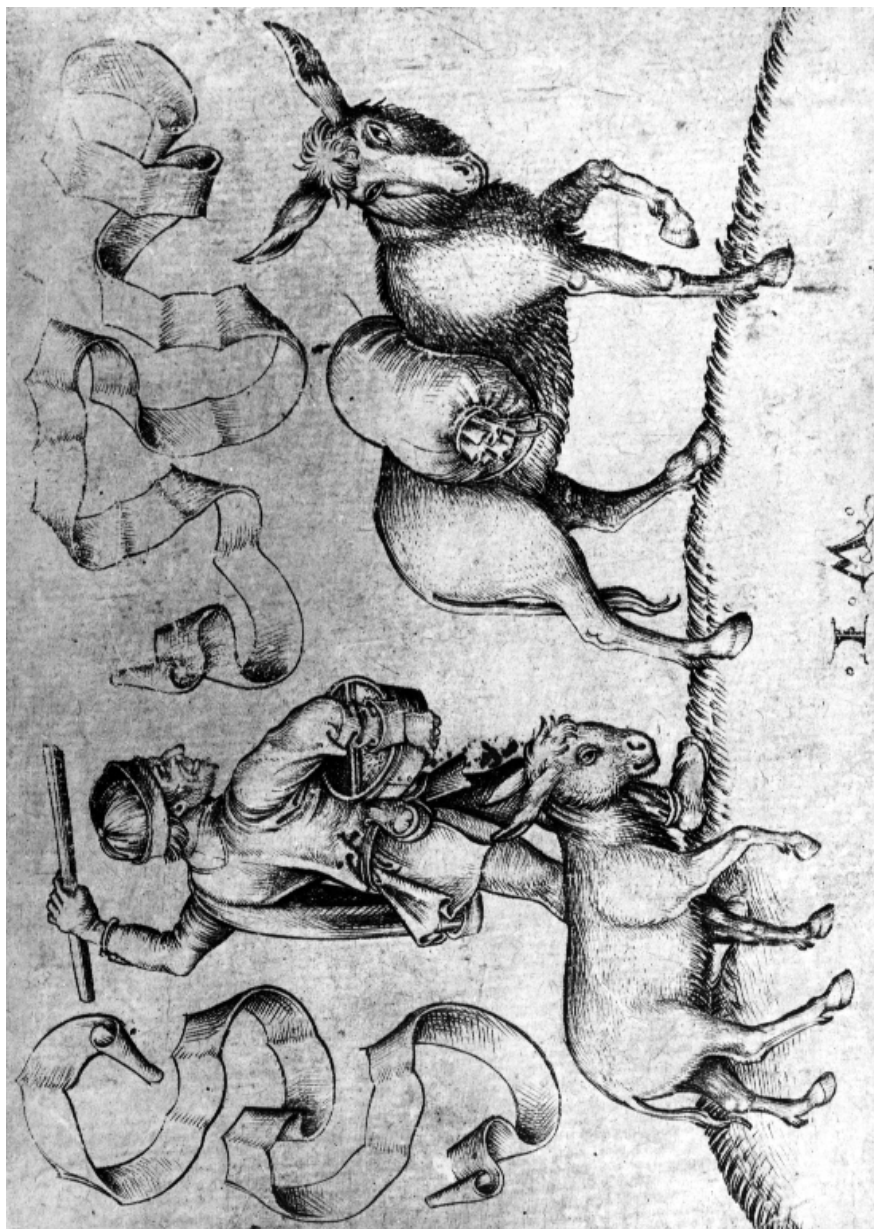


Fig. 10. Israhel van Meckenem, *Molinero con una burra y un pollino*, grabado L.471 (foto: Albertina, Wien).



Fig. 11. Rodrigo Alemán, *Molinero con una burra y un pollino*, Toledo, catedral, sillería.



Fig. 12. Rodrigo Alemán, *Una burra con carga*, Plasencia, catedral, sillería.

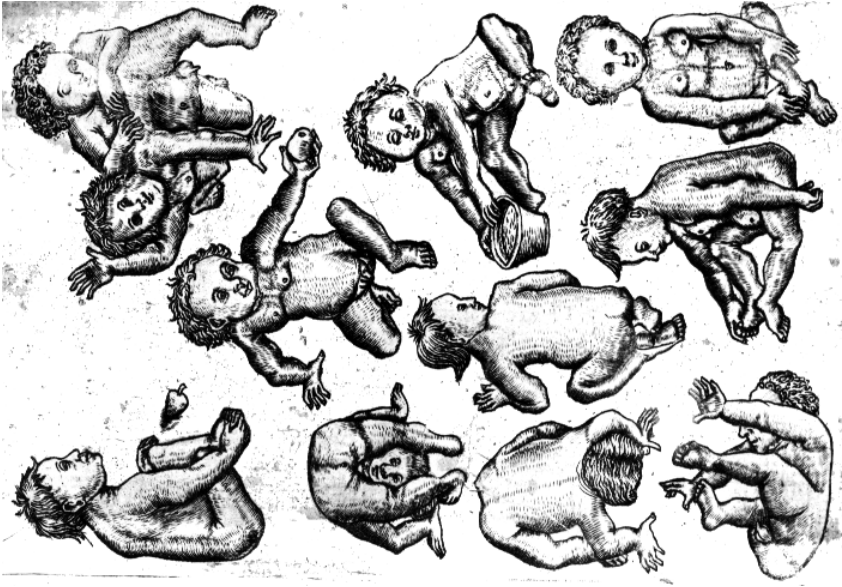


Fig. 14. Israhel van Meckenem, *Once niños desnudos en distintas posiciones*, grabado L.490 (foto: Albertina, Wien).



Fig. 13. Rodrigo Alemán, *Niños jugando*, Toledo, catedral, sillaría.



Fig. 15. Israhel van Meckenem, *Friso con liebres asando un cazador*, grabado L.603 (foto: Albertina, Wien).



Fig. 16. Rodrigo Alemán, *Liebres cocinando y vigilando perros*, Toledo, catedral, sillería.