

El tema del salvaje en la sillería de coro de la catedral de Plasencia

Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ
Universidad de Extremadura

El templo catedralicio placentino es el resultado de un largo proceso constructivo que se inicia en las fechas finales del siglo XII o las primeras de la centuria siguiente, coincidiendo con la constitución del obispado, aunque no será hasta el siglo XIV cuando el edificio adquiriera la fisonomía de lo que se denomina catedral «vieja». Sin embargo, a fines del siglo XV y con el obispado de don Gutierre de Toledo comienzan los primeros trabajos para la construcción de una catedral «nueva», con motivo de lo cual aparece en Plasencia el arquitecto Enrique Egas, autor del proyecto del nuevo edificio, el cual iría sustituyendo al antiguo a medida que la construcción fuera desarrollándose. En los primeros años del siglo XVI, los arquitectos Francisco de Colonia y Juan de Alava se suceden en la dirección de los trabajos.

Posteriormente y de una u otra forma, aparecen vinculados a la construcción los nombres de algunos de los más importantes arquitectos del siglo XVI, como Alonso de Covarrubias, Pedro de Ybarra, Gil de Hontañón y Diego de Siloe. No obstante, las obras de la catedral nueva nunca concluirían a pesar de los intentos que para ello hubo en los siglos XVII y XVIII. Aunque en 1578 el nuevo edificio era consagrado, las obras no habían terminado al interrumpirse éstas a la altura del primer tramo de las naves después del crucero y cuando aún faltaban tres tramos más para su finalización de acuerdo con los planos de Egas. En ese último tra-

mo de naves construido se alojó la sillería de coro, que, en aquel momento, constituía la empresa artística mueble más ambiciosa e importante de la catedral, la cual, además de la atención prestada por los especialistas en el tema, como Kraus, Quintero Atauri o Isabel Mateo, ha sido objeto de nuestra atención en una monografía recientemente publicada¹.

El día 7 de junio de 1497 el maestro Rodrigo Alemán se obligaba a realizar dos sillas de coro, concretamente las dispuestas «en los cavos del coro», es decir, los sitiales reales de la sillería, por un precio de treinta mil maravedís. Los dos sitiales debían hacerse de acuerdo con las trazas («muestra») al efecto realizadas por el maestro, el cual se obligaba a realizar el trabajo junto con seis oficiales, en el plazo de un año. Con la misma fecha, otra escritura contractual obligaba al mismo maestro a realizar un facistol para el coro de la catedral «de la manera que esta dibujado en un papel», según consta en dicha escritura.

La estrecha relación de Rodrigo Alemán con Enrique Egas, con el que trabaja en la catedral de Toledo y que interviene en el contrato de los sitiales citados como tasador de la obra de los mismos, sería decisivo en la contratación de aquel maestro para la obra de la sillería placentina como ya ha sido apuntado por otros autores².

En 1503 aún no ha concluido Rodrigo Alemán la sillería, pues un acuerdo del cabildo de 27 de marzo de dicho año recoge el permiso que se le concede a Rodrigo Alemán para que se traslade a Ciudad Rodrigo³, localidad en la que estaba realizando también la sillería de la catedral, la cual había sido contratada en 1498. La firma de este contrato un año después del de Plasencia ha hecho pensar en la posibilidad de que el cabildo placentino pudiera haber cambiado de idea con respecto a la sillería y su calendario de realización con motivo de las obras de la nueva catedral⁴.

Sin embargo, no es previsible que se alterara el plan original con respecto a la sillería placentina, pero sí que su realización se dilatara, como corrobora el permiso al que alude la documentación anteriormente citada y el hecho de que en abril de 1503 se pagan 3.400 maravedís al maestro entallador Bartolomé por los trabajos realizados en la sillería baja⁵. Rodrigo Alemán no sería ajeno a la ejecución de la sillería, bien a través de trazas de la misma o bien con su presencia habitual, como puede corroborar el hecho de que también debió seguir de cerca las obras del «Puente de la Isla», de Plasencia, de las cuales fue maestro y que, como reza en una inscripción del mismo, no concluyen hasta 1512. Somos también de la opinión de que Rodrigo Alemán simultanea la realización de las dos sillerías. Presumiblemente el maestro da por finalizados ambos trabajos hacia 1505. En 1565 la sillería fue mandada sacar de una casa particular de Plasencia en la que debía estar almacenada para instalarla en su actual emplazamiento, tal y como se recoge en las actas capitulares del día 9 de noviembre de 1565⁶.

La sillería se dispone ocupando el único tramo de la nave central que se edifica. Adopta así una estructura en forma de «ce» con una sillería alta compuesta por 41 sitiales, incluidos los reales y el episcopal, a la que se accede desde el exterior o bien desde la reja de Juan Bautista Celma, concluida en 1603, o desde dos puertas dispuestas entre los sitiales tercero y cuarto del tramo lateral. La sillería baja dispone de 26 sitiales y de cuatro puertas que permiten comunicar con la sillería alta; dos de estas puertas se ubican en los extremos laterales y las otras dos en el tramo frontal dejando entre ellas un total de seis sitiales del mismo. Como en alguna ocasión se ha indicado, la estructura de la sillería de la catedral de Plasencia sigue muy de cerca la ideada para la sillería de la catedral de Sevilla, lo que ha hecho pensar en la posibilidad de que el cabildo placentino adoptara la tipología estructural de la sillería hispalense como modelo⁷.

Como la documentación y el estilo de la obra testimonian, la sillería placentina debe incluirse con pleno derecho en la nómina de los coros labrados por Rodrigo Alemán. Sin duda alguna, la sillería placentina puede considerarse como la principal obra del maestro. La interrogante que se plantea es si la obra puede atribuirse con exclusividad al maestro y si, por el contrario, la participación de otros es tan importante y autónoma que obliga a considerar la sillería como una obra de varios autores.

Resulta lógico pensar que el planteamiento general de la obra se deba a la mano de Rodrigo Alemán y que, como era habitual, se rodeara de un grupo de ayudantes, lo que se hacía más necesario como consecuencia de los trabajos que debió simultanear con los de la sillería de Plasencia. Resulta también evidente que los maestros que intervienen junto a él se sometieron a las directrices marcadas por éste, aunque en alguna ocasión ejercieran su oficio con cierta independencia artística. Por otra parte y dadas las circunstancias que concurren en el caso placentino con la excesiva dilación de las obras de la catedral, se ha especulado con la posibilidad de que Rodrigo Alemán dejara su trabajo sin concluir. De acuerdo con la documentación, además de Rodrigo Alemán otros seis maestros intervienen en la talla de la sillería, resultando posible una aproximación al trabajo de cada uno de ellos.

La mano directa del maestro Rodrigo Alemán se ha querido ver especialmente en los tableros de los respaldos en los que hay una mayor preocupación por el espacio y por recrear un ámbito adecuado a la escena, al tiempo que se procura dotar a las figuras de una mayor suavidad de modelado. Tradicionalmente se atribuyen también al maestro la labra de las figuras o «drolleries» de los pomos y misericordias, aunque en estas últimas nosotros observamos también apreciables diferencias de planteamientos.

Por lo que al contenido figurativo se refiere, la sillería de la catedral de Plasencia posee un importante valor iconográfico, el cual le viene da-

do por la riqueza y variedad de los temas que se labraron en la misma. Como es habitual en las sillerías de coro españolas de la época, la temática religiosa protagoniza los relieves de los tableros de los respaldos. Los temas del Antiguo y Nuevo Testamento de estos relieves, junto con las pequeñas figuras de bulto redondo de profetas, apóstoles y santos que se disponen en diversas partes de la sillería, contrastan y se combinan con los profanos y satíricos que se desarrollan en otros ámbitos de los siales. En efecto, en los pomos, misericordias y otros espacios de la sillería se desarrolla una temática diferente, en la que lógicamente no faltan los temas extraídos del mundo de la fábula y el refrán, destacando entre ellos las escenas que en doce misericordias hacen alusión a proverbios flamencos. Tampoco faltan los temas satíricos tanto del mundo civil como del clerical, siendo a éste hacia el que se dedican la mayor parte de aquéllos.

La condena social de los vicios y pecados no podía quedar sin representación en un conjunto iconográfico que pretendía tan elevados fines moralizantes. La lujuria y la gula son algunos de los vicios más ampliamente representados en las sillerías góticas españolas, como puede ejemplarizar la sillería de la catedral de Plasencia. Completa la iconografía de la sillería el grupo de temas extraídos del mundo de la mitología, con temas como el Ave Fénix, el Unicornio, las sirenas, grifos, etc., en misericordias, pomos y tableros de la sillería, y los asuntos de la época, con representaciones de oficios, juegos, diversiones, etc.

Pero además de todo ello y como es sabido, las sillerías de coro españolas del período gótico fueron también el lugar en el que la fantasía y lo monstruoso se daban cita, para, junto con los temas religiosos, mitológicos, etc., es decir, junto a la ortodoxia iconográfica, añadir una serie de imágenes que aunque admitidos en el arte medieval, formaban parte de esa heterodoxia temática, cuyo contenido resulta en ocasiones algo hermético. Como es habitual y convencionalmente admitido en la iconografía religiosa, las fuerzas del mal y sus consecuencias suelen adquirir una configuración animal, cuya expresión más tradicional es la del propio demonio.

Dentro de esta temática fantástica y monstruosa de las sillerías de coro medievales en general y de la de Plasencia en particular, se encuentra el tema mítico del salvaje. Como es sabido, esta invención literaria tuvo gran desarrollo en la época medieval y gozó de gran popularidad a finales del gótico, especialmente en los últimos años del siglo xv, para continuar su éxito en la primera mitad del siglo xvi. Se empleó frecuentemente para decorar edificios, sepulcros, tapices, pinturas, etc.⁸. Sin duda las numerosas descripciones de los distintos viajeros de la época, en las que se mezcla la fantasía, la anécdota y la leyenda, contribuyó al desarrollo de estos seres salvajes. Así los mencionan en sus libros Marco Polo, Pigafetta, Mandeville, Colón, etc.⁹.

Hasta finales de la Edad Media el salvaje se identificó con el mal, con la lujuria, con la brutalidad; sin embargo, este concepto se transformará a partir de entonces en favor de la figura del hombre salvaje portador de virtudes, reflejo del hombre perfectamente integrado en la naturaleza y de su estado puro¹⁰. Como es sabido, el hombre salvaje será un tema frecuente en las sillerías de finales del siglo xv, no siendo la sillería placentina una excepción, apareciendo en cuatro pomos, en una misericordia en la parte alta y en otros espacios de la baja. En estas representaciones nos encontramos con tres formas distintas de entender esta temática iconográfica. Por un lado, se encuentra el tipo más frecuente del hombre salvaje, es decir, aquél que se representa con el cuerpo cubierto de pelo. Por otro lado, nos encontramos con la representación de salvajes cuyo cuerpo está cubierto de escamas, así como con otro grupo de salvajes cuyos elementos más significativos son sus rabos y sus rostros fieros, pero cuyos cuerpos no están cubiertos por pelo. Todas estas representaciones son una clara manifestación del interés que despertó este fantástico ser; interés que no sólo es cuantificable por el número de veces que aparece, sino también porque frecuentemente estas representaciones ocupan lugares destacados; en el caso de la sillería de la catedral de Plasencia, el salvaje aparece en el sitial de la reina Isabel la Católica y en el del obispo.

Probablemente la representación más original sea la que decora la misericordia del sitial reservado a la reina Isabel la Católica, que constituye el primer sitial de la sillería alta. En ella encontramos una pelea de salvajes. Las figuras tienen rabos, larga melena y barba, pero el cuerpo carece de pelo, conformando una equilibrada y extraña composición.

Siguiendo el modelo más común del hombre salvaje, con el cuerpo cubierto de mechones de pelo, existen en la sillería placentina tres pomos de la sillería alta. El sitial dieciséis cuenta con un par de pomos que constituyen una magnífica representación de una pareja de salvajes. En el apoyamano de la derecha se ha tallado un salvaje, con rostro fiero y gesto violento, provisto de maza y escudo. El salvaje está sentado, girando el tronco hacia su lado izquierdo y en actitud de lucha; en la mano derecha sostiene una maza, mientras que con la izquierda se protege mediante un escudo que cuenta con un mascarón. El cuerpo está cubierto de pelo en mechones y tiene una larga cabellera y barba (fig 1). El pomo situado a la izquierda del sitial está ocupado por una maternal representación de la mujer salvaje amamantando a su cría (fig. 2). Es de destacar en este grupo la ternura con que la madre sostiene a su hijo, presentando gran similitud con una de las escenas que componen el tapiz del «Baile del salvaje» de la iglesia de Nantilly, en Saumur, obra que reproduce el profesor Azcárate¹¹. Con las mismas características en-

contramos en la sillería alta una tercera representación del salvaje; en esta ocasión formando el pomo de la izquierda de la cátedra del obispo. Se trata de una bella y dinámica representación de un salvaje montando a pelo sobre un brioso corcel, caracterizándose el grupo por el dinamismo y por la perfecta adaptación de las figuras para responder a su función. Estas mismas características presenta el salvaje representado en un pomo del dosel de la sillería baja, cuya figura aparece rodeada de jugosas cardinas que se entremezclan metarloseando parte de la cabeza de aquélla. Quizá cabría incluir dentro de esta variante el pomo del sitial veinte de la parte alta, en el que se representa a un monstruoso ser disfrazado de salvaje, repitiéndose el mismo modelo de cuerpo cubierto con mechones de pelo, y que en cierto modo es un ejemplo de la moda del momento. En realidad se trata de una representación demoníaca, con garras, boca prominente, largas y puntiagudas orejas, ojos saltones y cresta que recorre la espalda que, provisto de tintero y pluma, escribe en un pliego de papel (fig. 3).

Dentro de la variante del hombre salvaje con el cuerpo cubierto de escamas cabe incluir otra serie de representaciones existentes en la sillería placentina. Siguiendo este modelo encontramos el pomo del sitial 33 de la parte alta de la sillería, en el que se esculpió una figura agachada sosteniendo entre las manos un animal cuadrúpedo con patas palmípedas. Con similares características y en dos pomos del dosel de la sillería alta aparecen un par de ángeles tenantes de escudos (fig. 4).

NOTAS

¹ P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, F. J. PIZARRO GÓMEZ: *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Madrid, 1991.

² Vid. D. y H. KRAUS: *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, 1984, p. 178.

³ A. D. P.: *Libro de Cabildos*. N.º 5 de 1499 a 1513, f.

⁴ Vid. D. y H. KRAUS: *op. cit.*, p. 179.

⁵ A. D. P.: *Libro de Cabildos*. N.º 5 de 1499 a 1513, f.

⁶ «Luego los dichos señores mandaron que los Mayordomos de la fábrica hagan sacar las sillas del coro que están en casa de Juan Leal y se lleven a la iglesia nueva para que se aderecen e limpien» (A. C. P.: *Libro 12 de Actas Capitulares*, f. 433).

⁷ H. LUIS ARENA: *op. cit.*, p. 104.

⁸ J. M. AZCARATE: *El tema iconográfico del salvaje*. Archivo Español de Arte, n.º 82, 1948, pp. 81-99.

⁹ C. KAPPLER: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, 1986, pp. 178-186.

¹⁰ Vid. J. SANCHEZ AMORES: *Psicomauquía medieval: el hombre salvaje*. Fragmentos, n.º 10, Madrid, 1984, pp. 61-71.

¹¹ J. M. AZCARATE: *El tema iconográfico del salvaje*. Lámina II.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4