

ISABEL MATEO GOMEZ

Temas profanos en la Sillería
del Coro de la Catedral de Sevilla

I.—AUTORES, CRONOLOGÍA Y ESTILO.

La sillería del coro de la Catedral de Sevilla es uno de los más espléndidos conjuntos artísticos que se conservan entre las muchas obras de este tipo ejecutadas en España durante los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI. El interés que ofrece es merecidamente extraordinario, no sólo por los problemas de orden iconográfico que presenta —comunes a todas las sillerías españolas contemporáneas—, sino también por los de tipo estilístico, ya que se observa en ella la intervención de diversos escultores con sus peculiares estilos. Aunque este trabajo no pretende la identificación de tales maestros por el análisis estilístico de cada una de las tallas que integran la sillería, sí queremos hacer un breve planteamiento como arranque para cualquier futuro estudio de este aspecto de ella.

A grandes rasgos, podemos clasificar en dos grupos a los autores de las tallas que se conservan: los de estilo gótico y los renacentistas. En el primero, podríamos establecer dos subdivisiones teniendo en cuenta las consideraciones cronológicas que, sobre la indumentaria de los personajes que aparecen en ellas, ha hecho Carmen Bernis: una abarcaría desde 1470 a 1480 y su prototipo sería el del relieve de la fig. 1 que presenta faldas verdugadas muy de moda en dichos años, y otra más concreta —dentro de este período— hacia el año 1478, a la que respondería el relieve de la fig. 2 de modelos más estilizados, con tocados de cuernos las figuras femeninas y plegados al modo flamenco. Entre estos primeros artistas incluimos a los que la mayoría de los autores consideran, con razón, artífices de la sillería, que son Nufro Sánchez y Dancart. Los segundos debieron intervenir después del primer hundimiento de la bóveda del crucero en 1511, limitándose su actuación a rehacer aquellos relieves —muy pocos— que quedaron deteriorados, algunos de los cuales, fig. 3, por la indumentaria de los personajes,

han sido fechados también por Carmen Bernis hacia 1520. En el año 1888 tuvo lugar un segundo hundimiento que destrozó buena parte de la sillería, principalmente del lado de la Epístola. La restauración llevada a cabo dificulta en muchos casos el estudio estilístico de la escena representada.

Gestoso es quien primero nos cita documentos relativos a Nufro Sánchez, al que sitúa en 1461 como entallador que vivía en la plazuela de los Torneros en una casa propiedad del Cabildo, que en 1464 sucedió a su padre Bartolomé Sánchez, entallador de la Catedral, y que trabajó la mayor parte de la sillería según consta en la inscripción que aparece en la silla destinada al rey —segunda de los huéspedes del lado del Evangelio, fig. 4— en la que consta su nombre como autor del coro y la fecha en que acabó su labor en el año 1478. Es interesante fijar la atención en la iconografía del relieve de esta silla, en que aparecen la fecha y firma, porque presenta una figura sentada tras una mesa, con monedas y libros de cuentas sobre ella, que está pagando a una serie de hombres que se aproximan a la misma y que, por los instrumentos de trabajo que portan, deben ser alarifes, aludiendo tal vez la escena, por la silla en que se localiza, al propio Nufro Sánchez y a la finalización de su obra.

Dancart sucede inmediatamente a Nufro Sánchez en la obra, pues del mismo año 1478 existen documentos que acreditan los maravedises que cobra por las sillas que está haciendo y que el coro quedó terminado en el año 1479. Siempre se ha pensado que Dancart sucedió a Nufro Sánchez a la muerte de éste; sin embargo, un documento que recogen Ceán y Giménez Fernández, fechado el 9 de febrero de 1480, nos indica que aún vivía cuando le sucedió aquél: "...a Juan Fernández de Amonacir que pague a Nufro Sánchez carpintero, veinte y seis mill y ciento cinquenta y un maravedís en que alcanza a la fábrica de la labor de las sillas nuevas que fiso en esta iglesia"; y el 19 de abril del mismo año: "...que escriba al maestro Danchart de parte de los dichos señores en cómo lo han recibido por maestro mayor desta yglesia como era Nufrio Sánchez y que acerca del salario después que venga el dicho maestro Danchart se concertarán con él cerca del salario que ha de aver cada año por maestro mayor en este dicho día fiso dexamiento Nufrio Sánchez del oficio de maestro mayor que tenía desta yglesia y luego los dichos señores resibieron su dexamiento que facía et mandaron pagar al dicho Nufrio Sánchez todo lo que le es debido asy de ma-

ravedís como de pan e que verán si la obra de las syllas nuevas que fiso el dicho Nufrio Sánchez sy está acabada del todo o no a vista de maestros y si faltase alguna cosa fazer se acabe a costa del dicho Nufrio Sánchez". De este documento se deduce que en 1480 aún no estaba acabada la sillería y que Dancart sucedió como maestro a Nufro Sánchez, no por muerte de éste sino, quizá, por el deseo de apresurar la finalización de la sillería. El hecho de que sea su nombre el que aparezca tallado en la sillería como único autor de ella, hace presumir que su sustitución no fue motivada por indisposición con el Cabildo y que debió llevarse a cabo cuando casi la totalidad de la sillería estaba realizada.

Entre otros artistas que intervinieron en la sillería sevillana destacan en los archivos los nombres de Gómez de Horozco, discípulo de Nufro Sánchez, que reparó la sillería en el año 1511 y al que se encargó la imaginería que faltaba en el coro, y de Juan Alemán, discípulo de Jorge Fernández Alemán —hermano del famoso Alejo Fernández, pintor representativo de la escuela sevillana de principios del siglo XVI— que trabajó en el coro en el año 1512 y que también ejecutó los atriles del mismo en el 1513.

En las figuras del período gótico observamos unas —la mayoría— de proporciones poco esbeltas y plegados rectos y planos, que suponemos sean obra de Nufro Sánchez; otras, aunque contemporáneas en indumentaria, son más esbeltas y movidas y creemos puedan atribuirse a Dancart. Al grupo renacentista pertenecen los dos relieves citados de hacia 1520, de influencia renacentista nórdica, y otro relieve y misericordias con el tema de "putti" con delfines y cartelas, de etapa más avanzada del renacimiento, que pudieron ser ejecutados en tiempos del Cardenal Arzobispo D. Rodrigo de Castro, quien el 20 de febrero de 1584 da constituciones para arreglar los asientos que dentro del coro se concedían a los obispos (fig. 5).

Las diversas manos que se perciben en la ejecución de las tallas, las restauraciones y los pocos datos existentes, dificultan la atribución concreta a cada autor de tallas determinadas.

La sillería consta de dos órdenes de asientos, cada uno de ellos con su correspondiente misericordia, en cada una de las cuales se representan temas profanos y religiosos, estos últimos en menor número que los profanos que aparecen numerosísimos. Los respaldos de los asientos de la sillería baja presentan, en labor de taracea, la Giralda, emblema del Cabildo Catedralicio sevillano, y so-

bre ellos relieves con motivos del Antiguo y Nuevo Testamento. Sobre los brazos que separan unos asientos de otros, se encuentran talladas figurillas grotescas.

En la sillería alta, la labor de lacería, en taracea, que decora los respaldos, se halla rematada —como en la baja— por tableros horizontales con relieves de asuntos profanos. Sobre estos relieves hay un nuevo cuerpo con tableros de taracea con idéntica decoración, separados unos de otros por pilares góticos que se adornan con figurillas de santos y personajes bíblicos y están limitados en su parte superior por típicos arcos conopiales, muy decorados, al gusto de finales del siglo XV. Una crestería de labor delicadísima, enriquecida por figurillas de santos, corona el último cuerpo de la sillería.

II.—ICONOGRAFÍA.

La temática de la sillería sevillana responde en líneas generales a la de todas las sillerías españolas de la época, en cuanto a que en ella se recogen, además de las escenas de tipo religioso, un gran número de temas profanos inspirados en costumbres y literatura de su tiempo. Sin embargo, se observan en ella dos circunstancias —que también concurren en la sillería de la Catedral de Barcelona— que le dan un carácter muy particular: la ausencia de temas excesivamente realistas en el sentido obsceno o grosero que se encuentran en las de Zamora, Plasencia, León, etc., y la presencia de temas íntimamente relacionados con la historia de la ciudad, como ocurre en Sevilla con la serie de relieves que representan los Trabajos de Hércules. Estas dos peculiaridades pueden tal vez explicarse porque la sillería fue proyectada por Nufro Sánchez, artista quizá dotado, como español, de una sensibilidad más puritana que la de los artistas flamencos y alemanes que tallaron las sillerías del resto de España y cuya temática —por otra parte— fue aceptada sin reserva por nuestros obispos.

A) *Tableros de la sillería baja.*

Suman un total de cincuenta y dos, divididos por igual entre el lado de la Epístola y el del Evangelio. Cada tablero corresponde a una silla con su correspondiente misericordia, excepto dos que decoran las ochavas. Los tableros apaisados de forma rectangular

están dedicados a escenas del Antiguo Testamento y se encuentran en el lado de la Epístola. Los del lado del Evangelio, con escenas del Nuevo Testamento, presentan las mismas proporciones pero las escenas están encuadradas, además, por un arco diafragma. Para don Diego Angulo, los relieves de los tableros del lado de la Epístola, es decir, los del Antiguo Testamento, son anteriores a los del Evangelio y su estilo uniforme, como el de las estatuillas de la sillería alta, con cuyos relieves guardan también cierta semejanza "de proximidad de fecha e incluso comunidad de escuela"; sin embargo, no asegura que sean de la misma mano, fechándolos en las dos últimas décadas del siglo XV. En los relieves del lado del Evangelio observa Angulo dos manos, que indican un cambio de estilo.

La iconografía de los tableros de la sillería baja ha sido estudiada minuciosamente por Jesús Caamaño Martínez, que parte del lado de la Epístola, del tablero correspondiente a la silla más próxima a la cabecera del templo, para recorriendo todo el coro, terminar en la silla frontera del lado del Evangelio.

B) *Misericordias de la sillería baja.*

Los temas de las misericordias son generalmente profanos, representándose en ellos escenas relacionadas con costumbres y vicios de la época, inspiradas en refranes, fábulas, etc., del momento y también, en muchos casos, recurriendo al simbolismo de los Bestiarios. Rara vez aparecen temas religiosos, que se encuentran en número escasísimo.

El significado exacto de cada uno de los temas representados es muy difícil de precisar, debido a las diversísimas fuentes que los inspiraron y a su enigmática forma de expresión. Por ello, trataremos sucintamente de estas misericordias, deteniéndonos en aquellas cuyo significado concreto nos es conocido, comenzando su enumeración por el lado de la Epístola.

Los asientos 1-4 y 7 presentan en sus misericordias animales fabulosos, concretamente dragones alados, cuyo significado demoníaco está basado en los textos bíblicos como, por ejemplo, el del Apocalipsis 12, 3 "San Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón".

La misericordia del asiento número 6, totalmente restaurada, copia el tema de la del número 42, que representa la parte trasera de un animal del que nacen dos dragones.

En la del asiento número 8 un monstruo, con cuerpo de caballo y cabeza de ave de rapiña cubierta con una capucha de fraile, satiriza la relajación de costumbres de los clérigos durante los últimos años del siglo XV.

Las misericordias de los asientos números 9 y 11 presentan, respectivamente, los temas de La dama y el unicornio, y El unicornio. El *Physiologus* 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". Al simbolismo de la castidad se refiere la historia de la doncella con un unicornio apoyado sobre su falda, basada en el Roman d'Alexandre que 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 casta doncella (fig. 6).

Las misericordias de los asientos 10 y 12 representan, respectivamente, una serpiente con simbolismo semejante al de los dragones, es decir, demoníaco, y un motivo ornamental de máscara con volutas.

La misericordia del asiento número 13 ofrece como tema la figura de una tortuga. Para unos, es emblema de los que tienen la suerte de no tener que salir de su casa; para otros, del pudor de la mujer, ya que la virtuosa debe vivir retirada en su casa, como este animal bajo su concha. También es símbolo de la pereza, según los Emblemas de Covarrubias: "La diligencia es madre, y dulce puerto / De la ventura, y es cierto rescate / Del que recibe en cautiverio el tuerto / Con que el injusto poseedor le abate: / Mas el que está pasmado, y como muerto / Que ni el pie mueve, ni las alas bate, / Es como la tortuga, torpe, y tarda, / Que para dar un passo, un año tarda." Todavía podemos añadirle un significado más, que nos da un refrán medieval: "Camina la tortuga, camina su casca".

Para la misericordia del asiento número 14, recogemos la interpretación de Maeterlinck, de una escena similar de la sillería de Hoostraeten, como la sátira de Adán comiendo la manzana.

La del asiento número 15 nos muestra a un clérigo, de rodillas, leyendo en un libro, junto a una iglesita.

Las misericordias de los asientos números 16 y 18 están muy restauradas; y la del 17 nos muestra un monstruo que podemos interpretar como símbolo maléfico, inspirado en los Bestiarios.

La del número 19 tal vez escenifique la fábula de "La astucia y arte de la mujer contra su marido viñadero", que narra cómo una mujer, aprovechando que su marido está vendimiando y tardaría en regresar, llama a su amante. Súbitamente, el marido vuelve de vendimiando con un ojo lisiado; entonces ella, para salvar al amante y que pueda escapar, insta al marido para que se acueste y, solícita, lo cubre con su cuerpo.

La misericordia del asiento número 20 nos muestra una figura muy familiar en la Edad Media, el "fou" o loco que, generalmente, se conceptúa protagonista de la estupidez humana, sobre todo a partir de la publicación en 1497 de la obra de Sebastián Brandt "La nave de los locos", de la que se hizo versión en Burgos en 1499.

Los deterioros que presenta la misericordia del asiento número 21 no nos permiten identificar los quehaceres de la mujer que aparece sentada en un paisaje.

Las correspondientes a los asientos números 22 y 27, que aparecen mutiladísimas, dan la impresión de representar, respectivamente, a un hombre trabajando en un yunque y a otro haciéndolo en una mesa. Los oficios artesanos son motivo muy frecuente en las sillerías medievales, creemos que por el auge que alcanzan los gremios al lograr en el siglo XV su creación y organización definitivas, por las que venían luchando desde el siglo XII.

En la misericordia del asiento número 23 nos encontramos con el primer tema religioso representado en esta parte de la sillería. Se trata —creemos— de un pasaje de la vida de San Huberto. La leyenda nace del siglo XIII y cuenta su origen noble y su pasión por la caza. Cazando un día, sus perros persiguieron a un ciervo gigantesco durante toda la jornada y cuando Huberto le da caza, observa que el ciervo tiene entre sus cuernos una gran cruz luminosa; a la vista de ello, se baja del caballo y se arrodilla, oyendo una voz que le dice: "Huberto, Huberto, ¿por qué me persigues? Ve a Maastrich y ve a mi servidor Lamberto que te dirá lo que tienes que hacer". Este pasaje es el más reproducido en escultura, pintura, etc., y en la misma catedral sevillana lo tenemos representado en uno de los relieves de la sillería alta. Sin embargo, la escena de la misericordia que ahora comentamos evoca un pasaje relacionado con lo que le aconteció a San Huberto después de es-

cuchar al ciervo. Una vez presentado a San Lamberto, éste le dice que debe consagrarse a Dios después de la muerte de su esposa; cuando muere ella, Huberto se retira a hacer penitencia. Mientras tanto, el Papa Sergio tiene una visión que le predice el martirio de San Lamberto y la conveniencia de que San Huberto ocupe su lugar como obispo. Huberto rechaza la proposición por considerarse indigno, pero se le aparece un ángel ofreciéndole los símbolos pastorales. Este es el momento que se representa en la misericordia de Sevilla, cuya identificación se confirma por el ciervo que aparece a la derecha de la escena —algo mutilado—, por las llaves que cuelgan del cinturón del santo —que le fueron entregadas personalmente por San Pedro, según se narra en otro pasaje—, y finalmente, por la espada que pende de su cintura aludiendo a su rango de caballero (fig. 7).

Creemos interesante hacer observar que tal vez esta misericordia con el pasaje de San Huberto, estuviera en su día colocada en la silla correspondiente al relieve en el que, como antes hemos indicado, se representa también otro pasaje de la vida del Santo. Su descolocación actual puede haberse ocasionado por el desmonte de la sillería, en dos épocas, a causa de los hundimientos del crucero. También nos parece importante resaltar aquí que la devoción a San Huberto de Lieja no es propia de nuestro país y sí de los Países Bajos y del norte de Europa, lo que abona la posibilidad de que la talla se deba a Dancart y refuerza la tesis de la atribución a él de relieves ejecutados en la sillería.

La misericordia del asiento número 24, muy carcomida en la actualidad, ofrece en el centro una especie de vegetal en forma de piña.

La del asiento número 25 representa a un grifo, animal fabuloso, mezcla de ave y cuadrúpedo, que Herodoto describe como "monstruo alado" y Plinio como "pájaro fabuloso". La más detallada descripción la da en sus viajes Sir John Mandeville: "...en esa tierra (Bactracia) hay muchos grifos y algunos dicen que tiene el cuerpo delantero de águila, y el trasero de león, y tal es la novedad, porque así están hechos...". En la Edad Media, su simbología es contradictoria; unas veces aparece como símbolo de Cristo, basándose en las Etimologías de San Isidoro: "Cristo es león porque reina y tiene su fuerza; águila porque, después de la resurrección, sube al cielo". En el canto XXIX del Purgatorio, Dante sueña con

un carro triunfal tirado por un grifo. También, por su doble naturaleza, ha sido considerado como representación demoníaca.

En la misericordia del asiento número 26 nos encontramos con una evocación de la Torre de Babel, como probable alusión a la soberbia humana.

La correspondiente al asiento número 28 presenta a un hombre, en medio de un paisaje, tocando una pandereta, aludiendo sin duda a la afición a la música, como pasatiempo, que existía en la época.

En la del asiento número 29 dos serpientes, muy decorativas, se enroscan entre sí, enmarcadas por volutas y hojarasca. La lengua de cada una es una flecha y el simbolismo siempre demoníaco de este anim latal vez no se le deba atribuir aquí puesto que de idéntica forma aparece en los *Emblemas Moralizados* de H. de Soto, representando a los matrimonios bien avenidos.

La misericordia del asiento número 30, también muy deteriorada, nos ofrece un torneo entre borrachos que cabalgan sobre pellejos de vino.

En la del número 31, aparecen dos hombres adosados por la parte trasera, vaciando el vientre. Según Maeterlinck, es la representación plástica del proverbio flamenco "Ellos cagan por un mismo agujero". Al no encontrar en nuestro refranero medieval, ni en el actual, ningún refrán que tenga similitud con el sentido de este, pensamos que también pueda atribuirse a Dancart la ejecución de esta misericordia.

La del asiento número 32 está totalmente rehecha no poco arbitrariamente, por lo que es muy difícil desentrañar su identificación.

Las misericordias que se encuentran en los asientos números 33 y 35 presentan edificios coronados por almenillas, que bien pudieran aludir a partes de una muralla, no identificadas hasta el momento.

La del asiento número 34 está muy mutilada; sin embargo, podemos apreciar que se trata de un monstruo de dos cabezas que, con la derecha, intenta devorar a un hombre que, a su vez, le clava una lanza, y con la izquierda come algo que no podemos precisar por el mal estado de la talla. ¿Estará relacionada con alguna hazaña de Hércules?

La misericordia correspondiente al asiento número 36, es simplemente de carácter ornamental.

La del número 37 presenat dos aves comiendo de una especie

de palma plantada en una maceta en forma de cáliz. Tal vez sea una alusión al árbol de la Vida, con lo que nos encontraríamos de nuevo con un tema religioso.

La del asiento número 38 figura a un hombre con rasgos de mono, sentado y con una gran jarra caída. Probablemente se trata de una sátira moral de los sentidos del gusto y del olfato, tan relacionados con el pecado de gula (fig. 8).

La misericordia del asiento número 39 presenta el tema del pelícano dando de comer a sus crías su propia sangre. Es tema muy frecuente en la imaginería religiosa, no sólo medieval, sino de épocas posteriores; sirva de ejemplo el relieve que decora la parte superior de la puerta de la Casa de Angulo en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). La escena, de simbolismo religioso, está basada en la fábula que cuenta cómo el pelícano descubre a sus hijos muertos inconscientemente por las excesivas caricias de la madre; entonces, desesperado, se abre el pecho a picotazos y, con su sangre, los resucita. Por esta actuación del pelícano, se ha identificado el tema con la Redención de Cristo, la Eucaristía y la Caridad.

La misericordia que se encuentra en el asiento 40 nos presenta un extraño animal, con cabeza semihumana y cola de gallo, sujetando con la boca algo que no alcanzamos a identificar.

En la que corresponde al asiento número 41, se representan dos peces cruzados. El pez, desde los primeros años del Cristianismo, ha sido considerado como símbolo del cristiano, pero esta significación pierde vigencia durante la Edad Media. Por ello y por su semejanza con el pez "cantaro", pensamos que deba tenerse en cuenta el sentido que le da Camerius a la pareja de esta especie de peces, en su *Symbolorum et Emblematum*, bajo el siguiente epígrafe: "Contentus coninge sola": "Conjuge contentus laudatur Cantharus una, Masculus et totum femina conjugium" (Satisfecho con una sola mujer: El cantaro es alabado por contentarse con una mujer, el macho y la hembra forman todo el matrimonio). De lo que se deduce que la misericordia puede aludir, bien a la defensa de la monogamia, o a la de la continencia.

La misericordia del asiento número 42 es, como ya se dijo en su lugar, el original en que se inspiró el restaurador de la del número 6.

La del asiento número 43 presenta entre dos arbolitos una fuente octogonal, creemos que simbolizando la Fuente de la Vida de la Letanía Lauretana.

La correspondiente al asiento número 44 muestra una escena muy común a las representaciones escultóricas del momento. Aunque muy deteriorada, se puede apreciar la figura de una mujer cabalgando sobre un hombre, que escenifica el conocido tema de Phyllis y Aristóteles inspirado en una leyenda oriental que se escribió a fines del siglo XII, por Henri d'Andely, y que moraliza contra quienes se creen a salvo de la seducción de las cortesanas: El Emperador Alejandro y su maestro Aristóteles son los protagonistas de la fábula que narra cómo Alejandro, encontrándose en las campañas de Oriente, conoció a una cortesana llamada Campaspa, de la que se enamoró perdidamente poniendo en peligro la buena marcha de la guerra. Percatado Aristóteles, amonesta a su discípulo y le previene contra los peligros de esta clase de deleites, persuadiéndole a romper sus relaciones con la cortesana. Despechada ésta, decide seducir al filósofo en presencia del discípulo, lográndolo una mañana; y expresándole Aristóteles estar dispuesto a hacer lo que exigiera, ella le pidió que se dejara ensillar como un caballo y la pasara sobre sus espaldas. Alejandro reprochó a su maestro y éste, reconociendo avergonzado su pecado, le respondió: "Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven".

La misericordia del asiento número 45 está también muy deteriorada. En su estado actual se ve la figura de un hombre de perfil y se adivina la silueta de un animal —totalmente desaparecido— sobre el que tal vez cabalgara aquél.

La del asiento número 46, muy decorativa, presenta una venera enmarcada por un follaje. La venera es símbolo familiar del Apóstol Santiago y de los peregrinos; sin embargo, considerando que se prodiga como elemento decorativo en los primeros años del siglo XVI, tal vez en este caso no cumpla otra misión que esta, la decorativa, en la sillería.

La misericordia tallada en el asiento número 47 presenta a un ave, tal vez un pelícano, pero sin hijuelos; creemos pueda tener alguna relación con el Salmo 101 (102), 7 de David, a propósito del desgraciado que ora al Señor: "Me he vuelto semejante al pelícano, que habita en la soledad".

Las de los asientos números 48 al 50 cierran el ciclo de la sillería baja, como las que lo han iniciado, con la representación de animales fabulosos de claro sentido demoníaco.

C) *Tableros de la sillería alta.*

El mismo problema interpretativo que se observa en las misericordias, se plantea de nuevo en los tableros de los respaldos de esta parte de la sillería. Si los tableros de la parte baja presentan uniformidad y orden en la colocación de los temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, los de la sillería alta no guardan relación entre ellos y las escenas religiosas se limitan a tres. La heterogeneidad y número de temas —sesenta y seis con los tableros de los ochavos— es tan grande, que resulta muy difícil la interpretación exacta de cada uno de ellos.

Comenzando por el lado de la Epístola, el relieve del tablero número 4 presenta a dos monstruos, afrontados, royendo un cráneo que se encuentra en el centro. Debajo del grupo hay una cartela en caracteres góticos en la que Quintero Atauri leyó un nombre: Alborayque o Alboruyque, suponiendo por esto que se trate de algún tallista árabe que formara parte del grupo de escultores de la sillería. Señalamos como curiosidad la semejanza existente entre este nombre y el de la yegua de Mahoma, "Al-Burak". Según Quintero, este relieve ocupaba el lugar número 9 antes de la última restauración. Existe un libro fechado aproximadamente hacia el año 1488, conocido por *El Libro llamado del Alboraique*, en el que se explica que se denominaban a los "conversos" con este nombre, porque reunían las características negativas que se atribuían a la montura de Mahoma. El libro, que fue publicado en Burgos en 1955, por N. López Martínez, como apéndice IV de su obra *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempos de Isabel la Católica*, enumera las características del citado animal, muchas de las cuales encajan perfectamente en las de los animales tallados en el relieve, por lo que suponemos se trata de una alegoría crítica contra las comunidades de conversos de aquella época.

El del tablero 10 es completamente renacentista. Sin otra intención, creo, que la puramente decorativa, presenta como tema a unos "putti" cantando y tocando instrumentos musicales, mientras otro, sobre un delfín, se aproxima a aquellos (fig. 5).

Del relieve del tablero número 12 ya hablamos al describir una misericordia de la sillería baja en la que se representaba una escena de la vida de San Huberto. La que nos muestra este relieve (fig. 9) podría intrpretarse, también, como un pasaje de la vida de San Eustaquio, a quien también se aparece el ciervo con la cruz en-

tre los cuernos. Pero el detenido examen de los demás detalles del relieve creo no dejan duda en cuanto a su identificación con San Hubrto; recordemos que a este se aparece el ciervo cuando va de caza con sus perros, y el relieve nos ofrece una escena auténticamente de caza, con los perros, el cuerno que lleva colgando el Santo y demás detalles que completan y dan significado a la escena.

Existen a partir del tablero 14 varios relieves que, aunque colocados sin orden correlativo, representan las hazañas de Hércules, desde su nacimiento. La abundancia de escenas con la vida del héroe en la sillería sevillana, se explica por la creencia de que la ciudad fue fundada por él. Como el tema ha sido ya estudiado en un artículo del Archivo Español de Arte, nos limitaremos aquí a dar una relación de los pasajes representados: *Ifikles o Hércules acosado por las serpientes en la cuna*, *Hércules niño estrangulando a las serpientes*, *Hércules contra los centauros*, *Hércules contra el dragón del jardín de las Hespérides* (fig. 10), *Hércules contra Cancerbero*, *Hércules contra el león de Nemea*, *Hércules contra Ateleo o Acheloo*, *Hércules contra el jabalí de Erimatea* y *Torre construida por Hércules después de la victoria sobre Gerión*.

El relieve del tablero número 17 representa a un hombre desnudo, atado a un carro del que tira el diablo; otros dos acompañan la escena tocando instrumentos musicales. Tal vez se trate de representar la conducción de un condenado al infierno.

En la escena del relieve del tablo número 21, un pastor con ovejas es atacado por un grifo, mientras un guerrero interviene para defenderlo, atacando por detrás al animal. Fueron tantas las hazañas que se atribuyeron a Hércules, que pensamos si esta no responderá a una de las leyendas e historias apócrifas que, en torno a él, circularon en la época.

En el tablero número 26, un relieve nos presenta la escena cortesana en que una dama baila acompañada por un caballero y un bufón. Aparece la escena enmarcada por un músico a la izquierda, y a la derecha por una figura de espaldas que parece intentar tomar parte en el baile.

Los relieves de los tableros números 28 y 48 presentan el mismo tema, la lucha de David contra Goliat. Fue tallada a fines del siglo XV y aparece enmarcada por gigantescas plantas de cardina.

Entre los asientos números 28 y 29, en el ochavo, hay un tablero con un relieve que representa una escena de torneo a que tanta afición hubo en la Edad Media y que, a partir de la época en

que se ejecuta la sillería, comienzan a satirizarse por considerar estos ejercicios como un entretenimiento degenerado de la nobleza. Luis Vives, en la "Instrucción de la mujer cristiana", Cap. V, censura los libros de caballerías y los torneos; muy relacionado con la escena de este relieve y, sobre todo, con la del que aparece en el tablero número 30, que repite el mismo tema pero con una participación más activa de la mujer, es el siguiente pasaje de la obra de Luis Vives: "Dime ¿y qué tienen que hacer las armas con las doncellas? Que solo nombrarlas ellas es abominación. Oigo decir que en algunas ciudades y lugares las doncellas nobles van muy de grado a mirar los torneos y justas, y que ellas son jueces de quién es más valeroso y esforzado en armas; y de otra parte los caballeros dicen que tienen más temor de la censura y juicio de ellas, que de los hombres. Hágote saber que no es muy católico el pensamiento de la mujer que se ceba en pensar en armas y fuerzas de brazos y cuerpo de varón ¡oh!; ¿y qué lugar seguro puede tener entre las armas la flaca y desarmada castidad? La mujer que en estas cosas piensa, bebe poco a poco la ponzoña, sin que la sienta".

En el ochavo entre las sillas números 36 y 37 hay un tablero con un relieve en que encontramos el tercer tema religioso tallado —recuérdense los antes citados de San Huberto y de David luchando con Goliath—, que representa la Decapitación del Bautista. A la derecha aparece Salomé visitando al Bautista en la prisión, en el centro el banquete con Herodes y Salomé, a la izquierda, danzando; y en el extremo izquierdo del relieve, la decapitación en el momento en que el verdugo hace entrega a Salomé de la cabeza de San Juan.

El relieve del tablero número 37, de intensísima influencia flamenca en el plegadode los paños, nos ofrece otra escena cortesana-galante, en la que alternan caballeros y damas. Una pareja se halla junto a una mesa, jugando a las damas (fig. 2).

El del tablero número 47 presenta en un paisaje a dos hombres y una mujer sentados en torno a una mesa, bebiendo y jugando a las damas. Una mujer sale de una casita con una gran jarra de vino. La composición nos recuerda varias interpretaciones de grabadores y pintores flamencos y alemanes de fines del siglo XV y comienzos del XVI, relacionadas con las casas públicas. En el relieve que comentamos se observa a la mujer de la derecha asiendo del brazo a uno de los hombres y a uno de estos sacando dinero de una bolsa. En las interpretaciones de este tema por artistas extranjeros,

a que acabamos de aludir, es frecuente observar también una especie de bandera sobre la puerta de la casa, con un símbolo alusivo a la condición de ella, generalmente un cisne; en la casita del relieve sevillano también existe el estandarte, aunque sin emblema, tal vez ya inapreciable por la mutilación de esta parte del relieve. Por los tocados y por las mangas de la indumentaria femenina, puede fecharse en los primeros años del siglo XVI.

El tema del relieve tallado en el tablero número 48 es el mismo que ya hemos comentado en otro, la lucha de David con Goliat. La novedad que ofrece el del número 48 es la de un monstruo que aparece a la izquierda, cuyo significado no llegamos a alcanzar. Estilísticamente, la talla corresponde a la misma época del relieve descrito anteriormente.

El relieve siguiente, en el tablero número 49, presenta una fiesta popular de toros que recibe el nombre de "gallumbos", toros enmaromados, en la que unos hombres tiran de la cuerda y otros, detrás, tocan instrumentos musicales. Es una fiesta muy difundida en Andalucía que consiste en amarrar a las astas de un novillo o vaca una maroma, dejando correr a la res por las calles y tirando de la maroma los que van agarrados a su extremo cuando ven que puede producirse alguna desgracia.

El relieve del tablero número 50 parece representar la "Fábula del mozo ladrón y de su madre", en la que se cuenta cómo por la transigencia de una madre con las pequeñas faltas de su hijo desde niño, éste acaba cometiendo pecados mayores hasta ser condenado a la horca por la Ley, sin que sirvan para nada los ruegos de la madre. El relieve presenta al condenado conducido en un carro, mientras la madre ruega al juez que le levante el castigo.

El tablero número 53 presenta un relieve que forma parte del grupo que hasta ahora venimos señalando como ejecutados en los primeros años del siglo XVI. La escena que ofrece tiene lugar en el interior de un jardín rodeado por un muro con almenillas y guardado por un león. Una pareja —hombre y mujer—, en la que ella tiene la cabeza mutilada, dialogan cogidos de la mano; próximos a ellos, otro hombre parece tomar parte en la conversación a juzgar por la expresión de sus manos. La cabeza de un tercer hombre asoma por encima del muro observando la escena (fig. 3).

En el relieve del tablero número 56 aparecen dos escenas muy frecuentes en las tallas esculpidas en las sillerías de coro. En la de la izquierda se observa a un hombre en lucha con un dragón alado

y en la de la derecha la lucha entre un dragón alado y un león. Teniendo en cuenta el simbolismo demoníaco del dragón, puede interpretarse la primera como la lucha del hombre contra el demonio. Para la interpretación de la segunda ha de tenerse en cuenta, también, el simbolismo del león que, de significados muy diversos, y aun opuestos, en la Edad Media, puede simbolizar al Señor, a la soberbia y, cuando va acompañado del dragón, la serpiente y el carnero, a la Tierra. Tal vez, el relieve completo simbolice la lucha que, tanto divina como humanamente, se ha sostenido en contra del mal.

El tablero número 58 nos ofrece en su relieve un entierro en el momento en que dos hombres hacen descender a la fosa el ataúd. Dos plañideras y otro hombre lloran desconsoladamente junto a la caja y, a los lados, aparecen el acompañamiento religioso y dos plañideras más. Los "pleurants" son figuras representativas de todas las escenas funerarias de la Edad Media, por lo que no es raro encontrarlas en esta de la sillería de Sevilla. Sin embargo, lo que no aparece tan claro es la intención con que fueron talladas. ¿Se trata, simplemente, de una escena costumbrista, o del entierro de alguna persona determinada relacionada, tal vez, con la ejecución de la sillería? Recordemos también, teniendo en cuenta el carácter satírico de los temas de las sillerías, el párrafo de Erasmo de Rotterdam en su Elogio de la Locura, que dice: "...aquel enlutado ¡oh! cuantas necedades dice y hace llevando las plañideras para que representen la farsa del duelo, que es como si llorase sobre el cadáver de su madrastra" (Capítulo XLVIII: Formas vulgares que reviste la necedad); y a Covarrubias que, en Paradoxas Christianas, dice: "No se niega lo que es sentimiento natural... mas esto ha de hacerse con moderación que no contradiga a la esperanza que tenemos del bien que gozan los buenos en la vida eterna".

Los relieves de los tableros números 59 y 61 representan a un hombre y a una mujer, respectivamente, cabalgando sobre un monstruo y acosados por otros. Tal vez se trate de alguna escena de brujos conducidos al aquelarre.

El del tablero número 60 parece representar la escena de un juicio pero, por estar mutilado, es difícil descifrar exactamente su significado.

En el del tablero número 62, también muy mutilado, la escena se desarrolla en un paisaje en el que, de izquierda a derecha, aparecen unos caballeros hablando y luego, de rodillas, un hombre al

que, aunque le falta de medio cuerpo hacia arriba, le queda la mano izquierda que sujeta un arco y flechas. Seguidamente, amontonadas en el suelo, se encuentran algunas aves y en el extremo derecho un caballero con el brazo derecho extendido y sujetando por las patas a un ave mutilada que, sin lugar a dudas, debe ser un halcón; a sus pies un manojo de flechas. Indudablemente, lo que se representa en este relieve es una cacería de aves, muy de moda en la época.

El relieve del tablero número 63, que corresponde a la silla de huéspedes, lo hemos comentado al principio de este trabajo en relación con la personalidad de Nufro Sánchez, ya que en este asiento es donde aparecen su firma y la fecha de ejecución de la sillería. El relieve, como dijimos entonces, representa a un personaje ante una mesa, pagando los salarios a obreros que identificamos como tales por los utensilios de trabajo de que van provistos. (Fig. 4.)

En el tablero número 64 hay un relieve que presenta en el centro una mesa llena de monedas que cuentan y pesan dos hombres, apreciándose que ha desaparecido otra figura en la parte alta del sillón. A la izquierda, un diablo contempla la escena; a la derecha, se ve una figurilla sobre un animal y un león metido en una cueva. El tema principal tal vez esté relacionado con la avaricia de los mercaderes, pero no alcanzamos a comprender el grupo de la derecha.

Dispersos en distintos lugares de la sillería, existen diversos relieves, de temas también muy variados, de los que vamos a dar a continuación una breve referencia:

En uno de ellos aparece un hombre cortando el cabello a una mujer con unas tijeras, siendo contemplada la escena por otras personas y por un demonio femenino. Tal vez represente un castigo judicial relacionado con la prostitución, ya que en Isaías, 3, 17, y a propósito del castigo del lujo de las mujeres, se lee: "Raerá el Señor la cabeza de las hijas de Sión, y las despojará de sus cabellos". Según Angulo, puede referirse a algo relacionado con la Ley 43 del título VI de la Primera Partida de Alfonso el Sabio, "que los clérigos no deven tener barraganas, e que pena merescen si lo fizieren" y "la mujer que desta manera viviere con el clérigo debe ser encerrada en un monasterio para que faga y penitencia por toda su vida". Las figuras femeninas llevan faldas verdugadas a las

que nos hemos referido al principio al tratar de la cronología. (Fig. 1.)

En otro relieve, aparece en un paisaje un pastor haciendo oración mientras, cerca de él, unos cerdos beben agua de un riachuelo. ¿Aludirá a la parábola del hijo pródigo?

Dentro de la línea costumbrista, otro relieve representa una merienda en el campo; mientras unos comen, otros tiran al blanco.

En otros, volvemos a encontrarnos de nuevo enfrentados al león y al dragón, como en el tablero número 56.

Los Centauros son tema frecuentísimo en los relieves de las sillerías. Ovidio, en las *Metaformosis*, los llama biformes. El Fisiólogo dice que, de pecho para arriba, tienen aspecto humano, y del ombligo para abajo asnal, y representan a nuestros enemigos por su carácter sensual y violento.

Hay una serie de relieves en los que se representan animales monstruosos y semihumanos, cuyo significado exacto es difícilísimo puntualizar, y son motivos muy comunes en la decoración medieval. Uno de ellos, que presenta de forma destacada una pareja formada por un oso y un "fou", es considerado por Angulo como uno de los pocos temas licenciosos de la sillería sevillana, y San Buenaventura dice que el oso es un animal licencioso. Otro motivo que se repite en los relieves de este tipo es una mujer dragón o centauro que peina cariñosamente la melena de un león, cuyo significado no hemos llegado a determinar.

D) *Misericordias de la sillería alta.*

Para la conveniente unidad de exposición, vamos a hacer la de estas misericordias comenzando por el lado de la Epístola, siguiendo así el mismo orden de la de los otros elementos de la sillería de que nos hemos ocupado anteriormente.

La misericordia del asiento número 1 representa la conducción de un condenado al infierno por dos demonios.

La del número 2 nos muestra a dos aves picoteando unas espigas en medio de un paisaje floral. ¿Se tratará de una alusión a la Eucaristía?

En la del asiento número 3 unas casas parecen caerse; ¿aludirá a algún terremoto ocurrido en la ciudad en fecha no lejana a la de la ejecución de la sillería?

La misericordia del asiento número 4 representa a un "fou" con un cascabel en la punta de la capucha y tocando una flauta.

La del asiento número 5, por su tosquedad, da la sensación de ser una completa restauración de la primitiva.

La del asiento número 6, también mutilada, presenta a un hombre caminando hacia un castillo.

En la misericordia del asiento número 7 se nos ofrece una escena muy curiosa. Un pez se desliza entre unas plantas marinas, de una de las cuales —la de la izquierda— surge una especie de monstruo.

La del número 8 presenta un monstruo de tres cabezas, que tal vez sea una alusión a Cancerbero, contra el que luchó Hércules.

La del asiento número 9, también por su tosquedad, nos parece tratarse de una restauración de la primitiva.

La misericordia del asiento número 10 ofrece un tema muy difundido en las sillerías de coro, el de la mujer dominante en el matrimonio. La escena presenta a una mujer sentada, con una especie de sartén en la mano, dispuesta a azotar al marido quien, dócilmente, espera los golpes. De aquí, tal vez, el refrán de fines del siglo XV y comienzos del XVI, que dice "casares y amansares".

En las misericordias que decoran los asientos números 11 y 12, dos monstruos conducen a unos hombres —tal vez brujos— a un aquelarre.

En la del asiento número 13 aparece un hombre que, con una tea ardiendo, quema sus partes a un animal cuadrúpedo cuya cabeza corresponde más a un animal demoníaco. Ivan Sorapan de Rieiros, escritor de comienzos del siglo XVIII, recoge una serie de refranes, uno de los cuales, el 18, trata de "curiosas y sutiles observaciones sobre los animales castrados". Aunque se detiene principalmente en la castración del gallo, se refiere, en general, a la de todos y, entre las muchas formas de castrar, cita una descrita por Aristóteles en la "Historia de los Animales", Libro XI, que creemos relacionadísima con la misericordia de Sevilla y que dice: "peguen dos o tres veces un hierro bien caliente, en lo último del lomo, que con esto se consume la potencia, y quedan hechos capones". Creemos que en esta misericordia no se representa la castración del animal con el fin de mejorar su peso y calidad alimenticia, sino que con este animal fantástico se ha querido representar algún vicio concreto, tal vez la lujuria, y la castración solo como el mejor medio de evitarlo (fig. 11).

En la misericordia del asiento número 14 un hombre sujeta con la mano izquierda un cubilete mientras que con la derecha —mutilada— manipula otro que hay en el suelo junto a una bolita. Una escena semejante representa el Bosco en el cuadro del *Escamoteador* o *Prestidigitador* del Museo Municipal de St. Germain-en-Laye. Se trata del juego del passa-passa que consistía en que con unas pelotitas y unos cubiletes intentaban hacer creer que las bolitas pasaban de un cubilete a otro solo con tocar el prestidigitador con el palillo. El cuadro del Bosco fue interpretado como un aviso a la estupidez humana que se cree todo cuanto le dicen según el proverbio flamenco, “quien escucha a los ilusionistas pierde el dinero y los niños se rien de él” (fig. 12).

La del asiento número 15 ofrece un tema religioso, “La Exploración de la Tierra Prometida”, pasaje de la vida de Moisés recogido en el Libro de los Números, 13, donde se narra cómo Dios ordenó a Moisés que enviara al más importante hombre de cada tribu a inspeccionar la tierra de Canaán. Moisés elige a Sammna, Safat, Caleb, Igal, Oseas, Falti, Geddiel, Gaddi, Ammiel, Stur, Nahabi, Güel y Josué, y 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”.

La misericordia del asiento número 18 presenta a un escultor o carpintero en su taller, acompañado de su perro. De nuevo encontramos en ella el tema de los oficios y gremios, que ya hemos comentado al describir otros ejemplos de las misericordias de la sillería baja.

La del asiento número 21 parece representar también un oficio, tal vez el de zapatero a juzgar por la bota que sostiene un hombre con la mano izquierda.

En la del número 23, un león camina triunfalmente. Este animal es también de simbolismo variado durante la Edad Media. El Fisiólogo lo identifica con Cristo por su coraje y magnanimidad; sin embargo, el primero de estos atributos, llevado al extremo de crueldad, lo hace representativo del demonio. También es emblema de la Fortaleza y del Orgullo, y con este mismo sentido se interpreta en el libro de Alexandre al decir: “El príncipe Menelao, cuando fue golpeado, andaba tan rabioso como un león airado”.

En la misericordia del asiento número 24 se representa un

médico, farmacéutico o alquimista, según se deduce de la vasija que lleva en la mano y de la serpiente que asoma por debajo de las piedras, ambos símbolos de estos oficios en la Edad Media. También puede ser una representación de San Cosme aunque, generalmente, se le representa junto con San Damián. Durante la Edad Media, existió tanta preocupación por la salvación del alma como por la del cuerpo, ya que los Santos Padres consideraban al cuerpo como "envoltura del alma".

La misericordia del asiento número 25 presenta una escena semejante a otras que hemos comentado y que pensamos represente la conducción hacia un aquelarre.

La del asiento número 26, aunque muy deteriorada, parece representar a un juglar con un laúd en la mano izquierda.

La misericordia del asiento número 27 es de estilo más renaciente y muestra a un niño montado sobre un león. Existen representaciones emblemáticas de Cristo-Niño cabalgando sobre un león, con este epigrama latino: "Optima res, laudare Deum: laus coelitus illa, / Et cum laude fides vera, salusque datur. / Sit leo virtutis, frons laudis, cruxque salutis / Sit nota: quis Indae dux *Leo Christus* ouat. / O par sit laudi tantae vis, atque facultas: / Me scio perpetua posse salute frui". Sin embargo, también puede tratarse de una representación de Hércules.

En la del asiento número 28 se ve un fraile, sentado a la puerta del convento, acariciando a una paloma que tiene sobre las rodillas y a la que parece darle algo de comer con la mano izquierda. ¿Será alusiva a la doctrina de San Francisco? (fig. 13).

La misericordia del asiento número 29 nos presenta nuevamente el oficio de carpintero, posiblemente con la misma significación alusiva a los gremios y oficios, que hemos comentado anteriormente. Tal vez quepa pensar que la tan repetida presencia de carpinteros y tallistas en los relieves de una misma sillería, aluda a los propios artistas que intervinieron en su ejecución.

En la del número 30 aparecen dos aves junto a una especie de pez-reptil, sin que lleguemos a comprender el significado de la escena que componen.

La misericordia del asiento número 31 ofrece de nuevo el tema de animales fabulosos, de significación demoníaca, en lucha en la escena representada.

La del asiento número 32, que creemos muy restaurada, presenta una iglesita con un rosetón en el tímpano y, junto a ella,

unas formas arquitectónicas indefinidas que pensamos están colocadas de relleno.

En la misericordia del asiento número 33 un guerrero, armado de escudo y espada, lucha contra un enemigo invisible. Se nos ocurre pensar si esta misericordia no ocuparía primitivamente el lugar de la del asiento número 7 y, de este modo, quedaría explicada su postura al enfrentarse con el monstruo de tres cabezas de la misericordia del número 8, que en esta hemos identificado como Cerberus, con lo que nos encontraríamos de nuevo ante uno de los Trabajos de Hércules. Es posible también que la misericordia 33 esté ocupando hoy su primitivo emplazamiento y que sea la número 8 la que ocupase inicialmente el lugar de la 34, cuando se hizo la sillería, con lo que tendríamos el mismo enfrentamiento del guerrero con el monstruo de tres cabezas.

La misericordia correspondiente actualmente al asiento número 34 representa a un hombre practicando lo que hoy llamamos "rueda alemana", que consiste en hacer girar una rueda colocándose el individuo en su parte interior y haciendo desde allí fuerza con pies y manos. De la rueda penden unos cascabeles, lo que relaciona al hombre con algún saltimbanqui o titiritero (fig. 14).

En la del asiento número 35, un diablo escribe en una cartela de papel muy larga. ¿Escribirá en ella los nombres de los condenados?

La misericordia del asiento número 36 nos muestra a un gigantesco dragón alado que aplasta a una figura humana.

La del asiento número 37 presenta una fuente enmarcada por macetas y plantas. Al no tener forma octogonal, desechamos que sea una nueva alusión a la Letanía Lauretana, inclinándonos por un significado puramente decorativo que aluda a los patios andaluces.

La del asiento número 38 representa a una mujer de edad avanzada sacando con una medida el contenido de una tinaja. Lo más relacionado con el significado que pueda tener esta escena, lo hemos encontrado en un refrán medieval judío-español que dice: "voló la vava (abuela), voló la tinaja".

La misericordia del asiento número 39 ofrece dos animales —tal vez ovejas— en medio de un paisaje, creemos que sin otro significado especial que no sea el puramente naturalista.

La del número 40, muy deteriorada, presenta dos esfinges —masculina y femenina— con traseros de reptil, que se enroscan en

los arbolillos que enmarcan la escena. Las figuras están afrontadas, besándose, y sobre sus cabezas luces espléndidas coronas. No es fácil comprender el significado de la escena, pero vale la pena destacar la relación compositiva que guardan con las monedas "Exce-lentes" que se labraron durante el reinado de los Reyes Católicos, entre los años 1497 y 1504, contemporáneos de la ejecución de la sillería, por lo que tal vez pudieron influir en ella.

En la misericordia correspondiente al asiento número 41 figura un ave picoteada por una especie de caballito de mar, cuyo significado no acertamos a descifrar.

La del asiento número 42 presenta una figura alada cuya identificación nos resulta también difícil de precisar. En un principio pensamos, por su presencia aislada, que pudiera referirse a la caída de un ángel rebelde. Sin embargo y análogamente a como, al tratar de la misericordia del asiento número 33, expusimos la posibilidad de que ésta ocupase primitivamente el lugar actual de la del número 7, pudiera ser que si es correcta la identificación de un ángel en la 42 que comentamos, ésta fuese primitivamente correlativa, en orden de colocación, de la del asiento número 48 en que figura una mujer, con un libro, de rodillas a la puerta de un templo. Visto así, podría interpretarse la figura del ángel como el de la Anunciación, y a la mujer, cuyo rostro está muy deteriorado, como la Virgen ya que, tradicionalmente, se la representa en esta actitud a la llegada del Ángel. Hay en la escena un curioso detalle que, en principio, desconcierta: la mujer se ha quitado los zapatos para orar, actitud ritual de los musulmanes en el interior de sus mezquitas. Ahora bien, suponiendo que intervinieron alarifes musulmanes en la ejecución de la sillería, como tal vez pueda deducirse por el nombre que aparece en una cartela de ella, cabe suponer que esta Anunciación fura ejecutada por un alarife árabe que dejó su huella con este detalle típico de su religión (figs. 15 y 16).

En la misericordia del asiento número 44 se nos ofrece una escena de caza. Creemos que corresponde a una restauración tardía, tanto por su tosquedad como porque el cazador, para matar la liebre, utiliza una escopeta, arma cuya aparición corresponde a época posterior.

La del asiento número 45 representa un animal fabuloso de los descritos en el Fisiólogo como animales diabólicos.

La del número 46 es una clara representación de la avaricia. Una mujer vacía una saca de monedas en un arca, un cofre de

ellas. Sem Tob, en los Proverbios Morales, nos dice: "Non le farta non cabiendo / En arca ni en talega"; y en las Coplas del Contempto del Mundo, que escribió D. Pedro de Portugal, se lee: "mueren por cierto cobdiciando, henchir a sus cofres de oro e d'argento".

La misericordia del asiento número 47 representa un asno levantado sobre sus patas traseras y sujetando con las de delante un largo pliego de papel que intenta leer a través de los anteojos que lleva sobre la nariz. El asno, en los temas religiosos, es considerado como animal simpático por su presencia en alguno, como el de la Entrada de Jesús en Jerusalén, en el que casi se convierte en protagonista por aparecer como montura de Cristo. Sin embargo, en los temas profanos su significado es muy distinto porque se le considera como un caballo degenerado y se le conceptúa como bufón y representante genuino de la ignorancia, la obstinación y la estupidez. En este sentido lo define concretamente la fábula de "El asno músico", también conocida por "El asno y la lira" y "El asno y el arpa". Creemos que en este sentido de representación de la ignorancia, debe interpretarse esta misericordia que, a la vez, nos parece muy relacionada con el refrán judío-español, contemporáneo de ella, que dice: "Quien no entiende su escritura es un azno de natura". A título de curiosidad, recordemos el dibujo de Goya para la serie de los Caprichos, con el mismo tema, que el pintor aragonés titula "hasta mi abuelo" (fig. 17).

La del asiento número 48 es la que hemos citado al hablar de la del número 42, como posible pareja de ésta, pensando que pueda representar a la Virgen la mujer con un libro, de rodillas a la puerta de un templo, que nos muestra la misericordia del asiento número 48.

En la del asiento número 49, un hombre se dispone a abrir un gran pellejo de vino, aludiendo tal vez a los borrachos, a propósito de los cuales existe un refrán medieval judío-español que dice: "Más de metro, borracho".

En la misericordia del asiento número 50, dos hombres jóvenes miden sus fuerzas con una barra. Una escena similar y contemporánea, que aparece en la sillería de Walcourt, es identificada como el juego de la "pannoy". En el cuadro de los Refranes de Brueghel, del Museo de Berlín, existe una escena que guarda cierta relación con la de esta misericordia de Sevilla: dos hombres tiran de una cuerda en forma de ocho, pero agarrándose con la mano libre a

donde pueden. El refrán que ilustra es el siguiente: "Sie halten sich die Waage" (Se mantienen en la balanza).

En la misericordia del asiento número 51 volvemos a encontrarnos con una escena de peces y aves. La tosquedad de algunas figuras nos mueve a pensar en que se trate de restauración de la obra primitiva, por lo que es aventurado pretender una fiel interpretación de la escena. No obstante, la apetencia de algunas especies volátiles por los peces justificaría la presencia de ambos en estos relieves, como representaciones de orden naturalista.

La del asiento número 52 muestra a una mujer acariciando a un perrillo. A la izquierda hay una especie de cortina y a la derecha una alacena con unas calabazas en su parte superior. Una misericordia del siglo XV, con el mismo tema que la que comentamos, piensa Maeterlinck que represente una sátira contra los judíos, que sienten horror por la carne de cerdo y manifiestan mucha inclinación por el perro del que, al parecer, se nutren. Sin embargo, la ternura con que acaricia al perro la mujer de la escena nos hace pensar en un significado más doméstico, que quizá se pueda relacionar con el proverbio judío-español, de esa misma época: "Hacer bien con perros".

En la del asiento número 53 aparece un edificio del que salen llamas que pueden ser producidas por un hombre que, inmediato al edificio, empuña, al parecer, una antorcha. Relacionados con esta escena, hemos localizado en la literatura de la época varios refranes que creemos interesantes. Así, en el Arcipreste de Hita aparece: "El fuego más arde, quanto más se atiza"; en Juan de Mena (*Cancionero de Baena*): "Quien atyza non quiere matar el fuego", y en Gómez Manrique: "Quien el fuego mucho atiza alas vezes lo mató". Existen otros refranes que quizá se aproximen más al significado de la escena representada en esta misericordia; uno, judío-español, que dice: "quien le va fuego a su casa, no se quese si se abraza"; otro en la *Crónica de D. Alvaro de Luna*, atribuido a Gonzalo Chacón, de los años 1453-1500, "quien se mete en el fuego, forçado es que se queme" (fig. 18).

La misericordia del asiento número 54 nos presenta una escena de caza. Como representación del paisaje, el artista coloca un gran árbol en el centro; a la derecha, el cazador, con una lanza —muy mutilada— cuya punta se recorta sobre el tronco del árbol, ataca a un oso que se encuentra a su derecha. En relación con este tema, puede ser interesante la descripción de la montería de osos que

hace el sevillano Argote de Molina en el siglo XVI en su obra "De la Montería", en la que dice: "se hace en campo abierto, siguiendo el oso con los sabuesos y lebreles hasta llegar los monteros, que acometiéndole en escuadrón con los venablos le acaban".

En la del asiento número 55 un ave picotea el lomo de un perro. Se nos ocurre pensar que, siendo frecuentes en el arte de esta época las representaciones de lo que se conoció como "le monde renversé", en las que todo ocurre al revés de lo habitual como, por ejemplo, que el conejo cace al cazador, y otros análogos, aquí el ave —probablemente una perdiz— sea quien sujete con su pico al perro que es el que, generalmente, la acosa.

La del asiento número 56 nos muestra a una bruja cuando es transportada por un monstruo a un aquelarre.

La del número 57 nos ofrece otro tema de caza. El cazador introduce su lanza en la boca del animal que, por sus orejas puntiagudas, creemos identificable con un jabalí. A propósito de esta escena, traemos de nuevo el texto de Argote de Molina sobre la montería de jabalíes: "con estoques desnudos en las manos, y sueltan sabuesos, y matan los jabalíes a batalla, donde en lo fragoso de la montería suelen defenderse".

La misericordia del asiento número 58, restauradísima y muy tosca, presenta a unos hombres con toneles que pueden aludir, tanto al vicio de la bebida como, en una nueva versión de las representaciones de oficios y gremios, a la fabricación y conservación del vino.

La del asiento número 59 nos muestra un monstruo demoníaco de los descritos en el Fisiólogo.

La del número 60 está mutiladísima y parece representar un caballo, o toro, tumbado.

La del asiento número 61 presenta todos los caracteres de estar totalmente rehecha.

En la del número 62 se nos presenta una torrecilla que tal vez aluda a la Letanía Lauretana.

Por último, las misericordias de los asientos números 63 y 64, que cierran la serie de las de la sillería alta, nos ofrecen monstruos afrontados, grifos y dragones, respectivamente, cuyo simbolismo ya hemos señalado a lo largo de este trabajo.

E) *Santos y personajes del Antiguo Testamento en el cuerpo alto de la sillería.*

Como hemos expuesto al describir la sillería sevillana, en su cuerpo superior y separando los espléndidos entrepaños de taracea, se encuentran figuras de Santos y personajes del Antiguo Testamento, talladas con gran finura. Sirvan de ejemplo de ellas la deliciosa imagen de San Martín —apeado del tradicional caballo sobre el que se le representa— que corta su capa con la espada para repartirla con el pobre tullido que hay a sus pies; la de San Francisco de Asís recibiendo los Estigmas; la de San Esteban portando en su hábito las piedras que le ocasionaron la muerte; y la serie de Sibilas portando largas cartelas.

ISABEL MATEO GÓMEZ

BIBLIOGRAFIA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla pintoresca*. Sevilla, 1844.
- ÁNGULO IÑIGUEZ, D.: *La Mitología y el Arte español del Renacimiento*. Madrid, 1952.
- *La Escultura en Andalucía*. Tomos I y II. Sevilla, 1927.
- BERNIS, C.: *La indumentaria medieval española*. Madrid, 1956.
- *La indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962.
- BORGES, J. L.: *Manual de Zoología Fantástica*. México, 1957.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio Iconográfico*. (Agradezco sinceramente a mi buen amigo Caamaño el haberme cedido generosamente para su utilización el original de este artículo, actualmente en prensa, para el homenaje que la Revista de la Universidad de Madrid prepara a D. Manuel Gómez Moreno.
- CASCALES MUÑOZ, J.: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla*. Tomo II. Toledo, 1929.
- CEAN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804.
- *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I: El retablo mayor de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1927.
- DURÁN SAMPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica*. «Ars. Hispaniae». Tomo VIII.
- *Emblemata handbuch zur Sinnbildkunts des XVI und XVII Jahrhunderts*. Heraus gegeben von Arthur Henkel und A. Schone. Stuttgart, 1682.
- *Fábulas Morales de Esopo y Fedro*. Barcelona, 1967. Colección Obras Maestras.
- *Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires, 1971.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*. Tomo II. Sevilla, 1889.
- *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Tomo I. Sevilla, 1899.
- *Guía artística de Sevilla*. Sevilla. 1913.
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Guías artísticas de España: Sevilla*. Ed. Aries, 1952.
- GUICHOT Y SIERRA, A.: *El Cicerone de Sevilla*. Tomo. I. Sevilla, 1935.

- MAETERLINCK: *Le genre satirique, fantastique et licencieux, dans la sculpture flamand et vallone*. París, 1910.
- MATEO GÓMEZ, I.: *Algunos temas profanos en las silleras de coro góticas españolas*. Archivo Español de Arte, 1970.
- *El roman de Renard y otros temas literarios en las silleras góticas españolas*. Archivo Español de Arte, 1972.
- *La crítica de costumbres en las silleras de coro góticas españolas*. (Traza y Baza, n.º).
- *La sátira religiosa en las silleras de coro góticas españolas*. (Archivo Español de Arte, 1975).
- *Temas iconográficos de Rodrigo Alemán en la sillera de coro de la Catedral de Toledo*. (Goya, 1971, n.º 105).
- *Los trabajos de Hércules en las silleras de coro góticas españolas*. (Archivo Español de Arte, 1975, n.º 189).
- MONTOTO, S.: *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*. Editorial Plus Ultra.
- O'KANE, E. S.: *Refranes y frases proverbiales españoles de la Edad Media*. Madrid, 1959.
- QUINTERO ATAURI, P.: *La sillera de coro en la Catedral de Sevilla*. Boletín Sociedad Española de Excursiones, 1901 y 1907.
- *Silleras de coro en las iglesias españolas*. Cádiz, 1928.
- REAU, L.: *Iconographie de l'art Chrétien*. París, 1955-58.
- ROCH, F.: *Die Niederländischen Sprichwörter*. Brueghel. Stuttgart, 1960.
- SANTOS Y OLIVERA, B.: *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*. Madrid, 1930.
- VILLENA, E. de: *Los Doce Trabajos de Hércules*. Madrid, 1958.

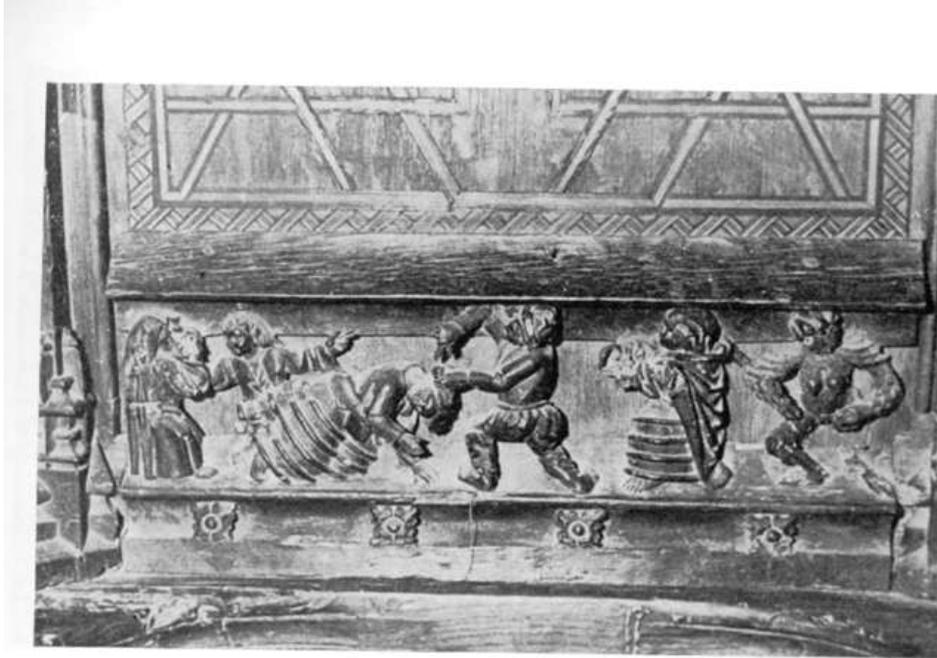


Fig. 1.—Castigo judicial.



Fig. 2.—Juego de «damas».

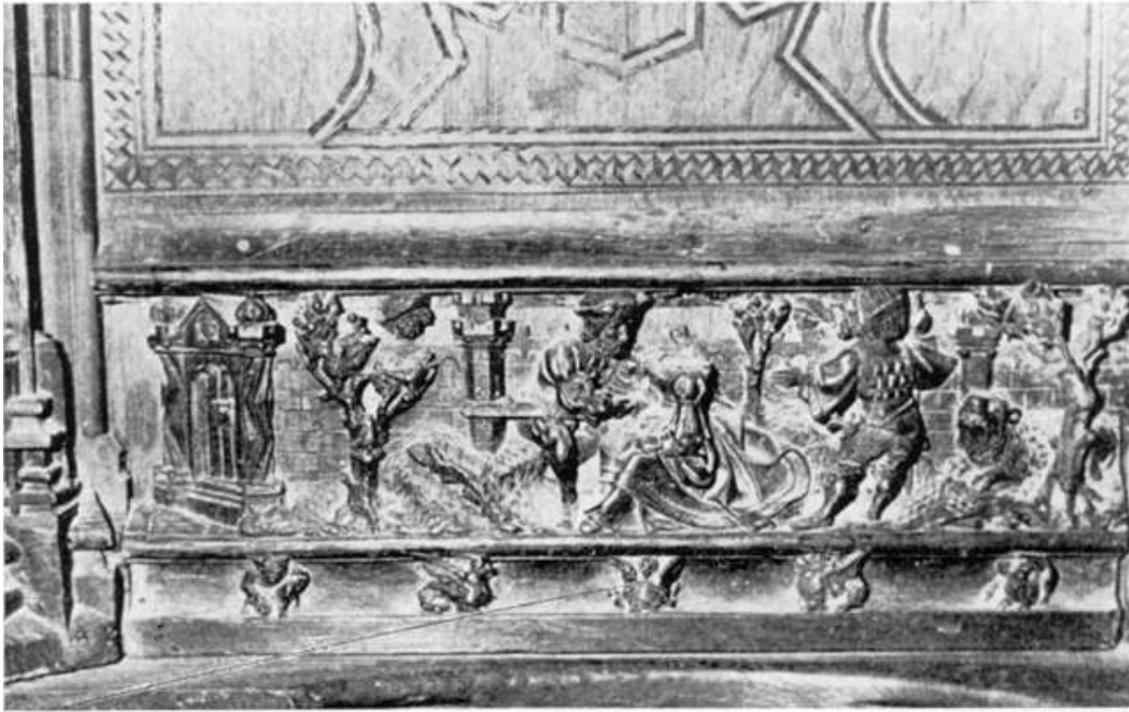


Fig. 3.—Escena cortesana

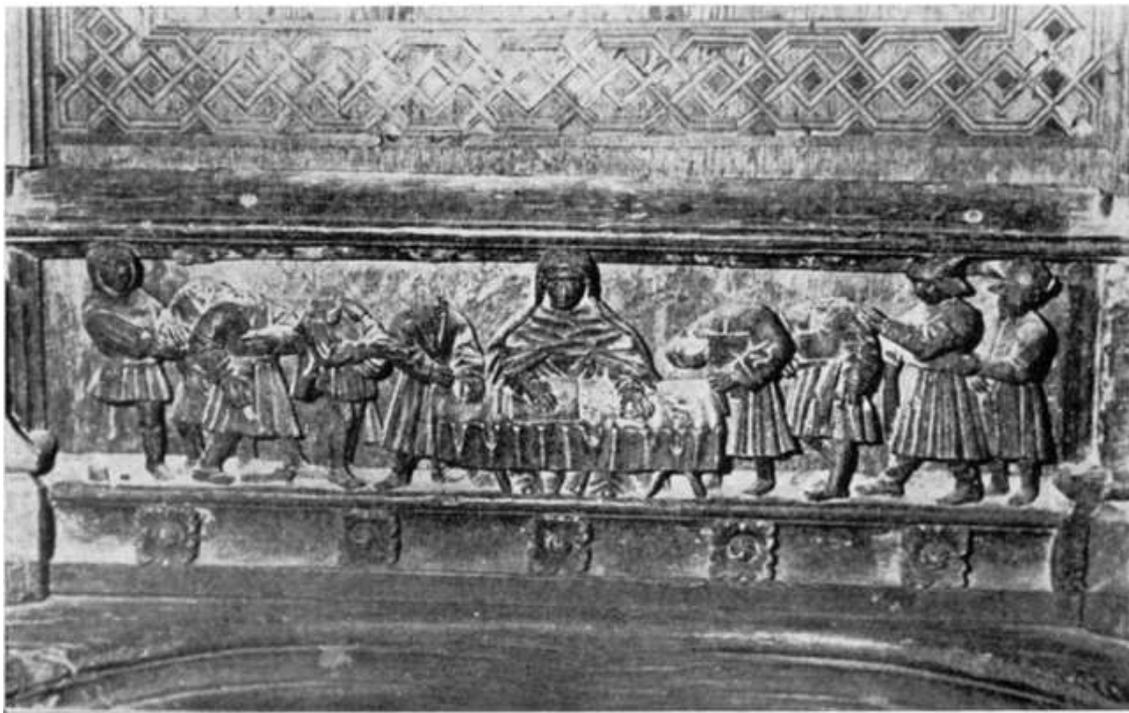


Fig. 4.—El obrero mayor pagando a los alarifes.

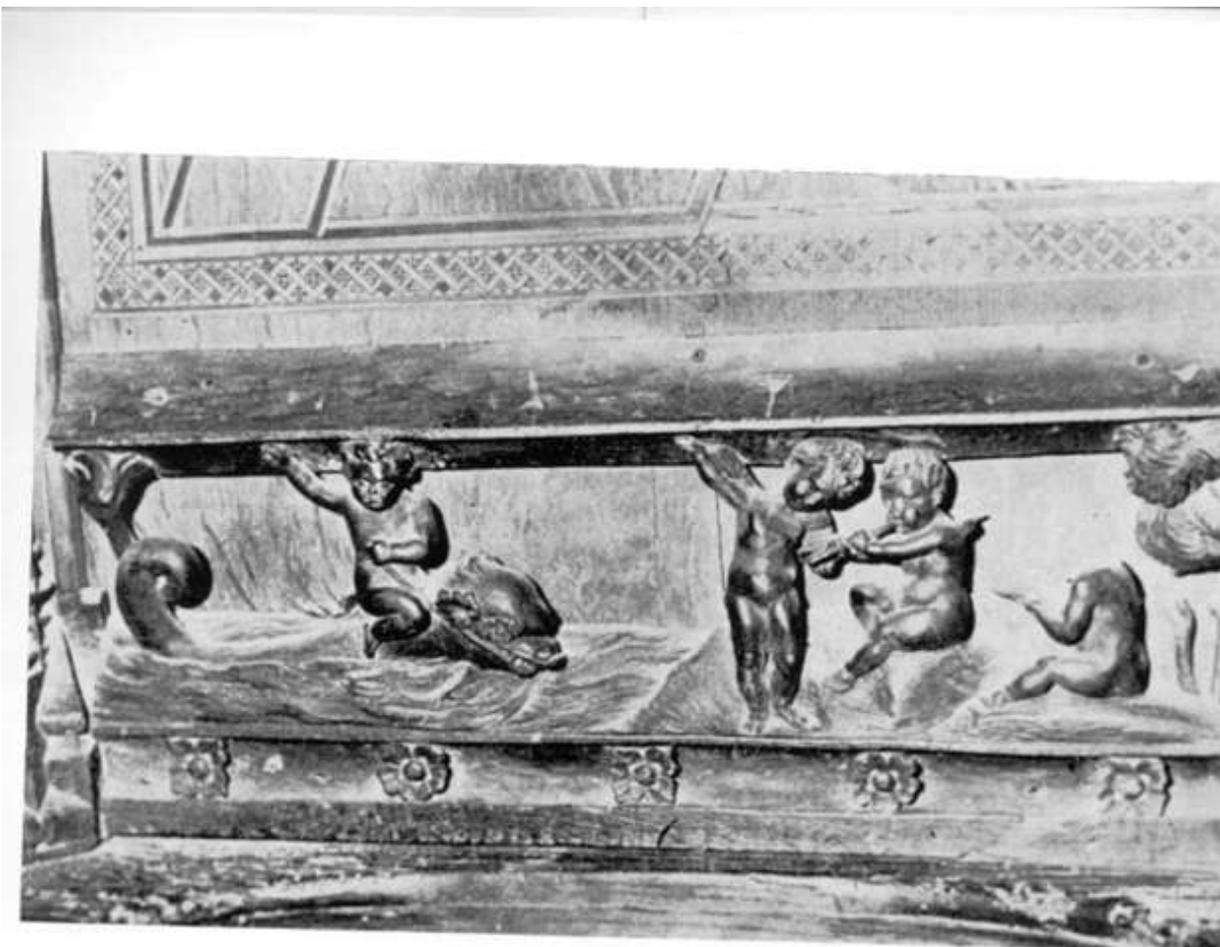


Fig. 5.—Putti.

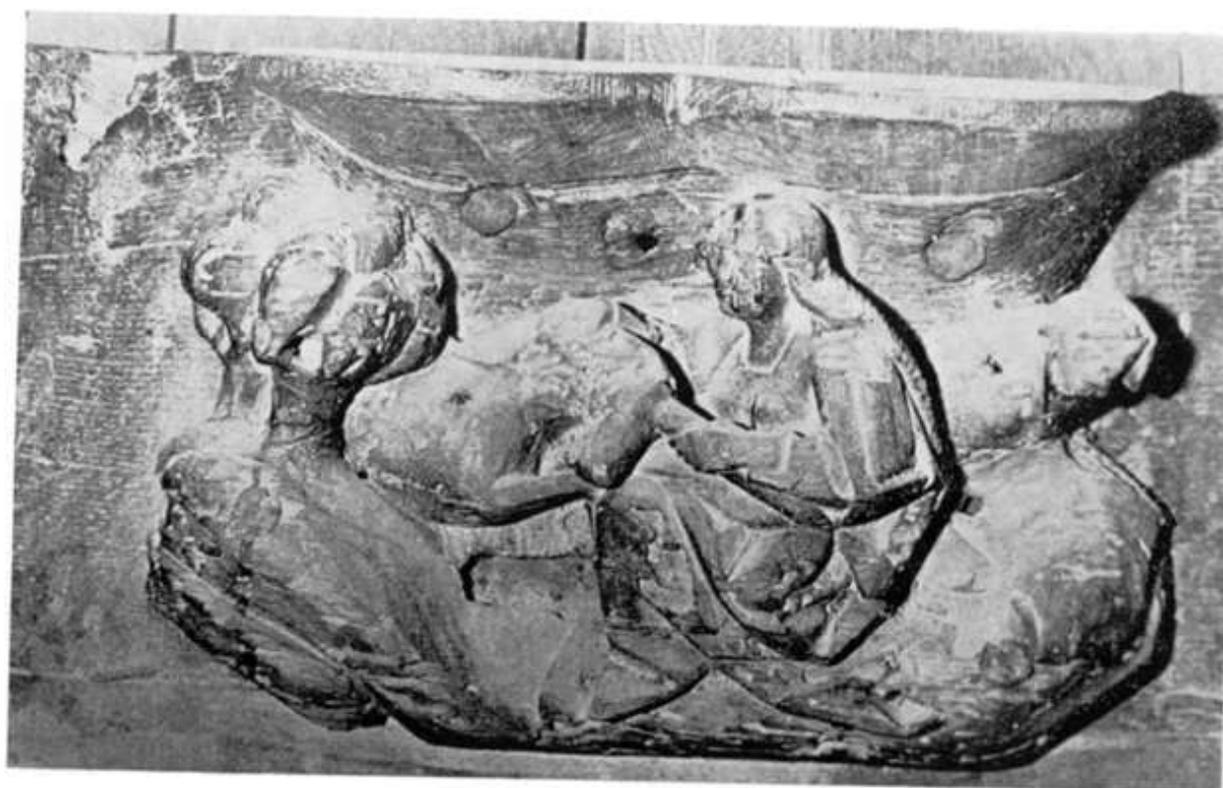


Fig. 6.—La Dama y el Unicornio.



Fig. 7.—Aparición del ángel a San Huberto.



Fig. 8.—La gula.



Fig. 9. Aparición del Ciervo a San Huberto.



Fig. 10.—Hércules contra el dragón del jardín de las Hespérides.



Fig. 11.—Castración de un animal.

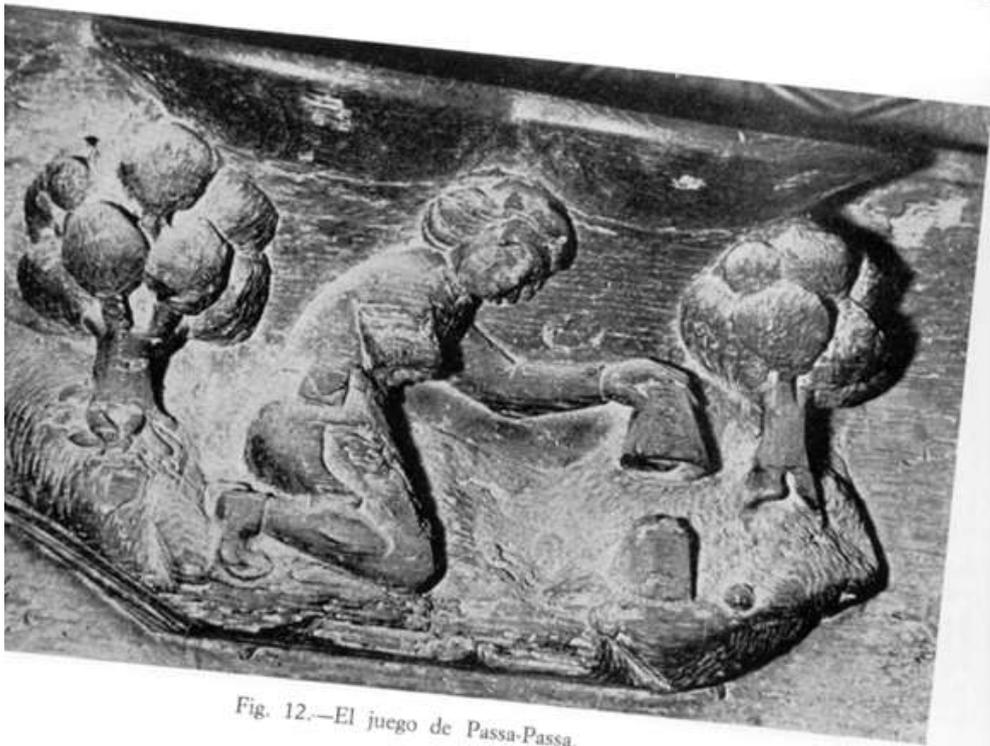


Fig. 12.—El juego de Passa-Passa.



Fig. 13.—San Francisco (?).



Fig. 14.—La rueda alemana.



Fig. 15.—Ángel de la Anunciación.



Fig. 16.—Virgen de la Anunciación.

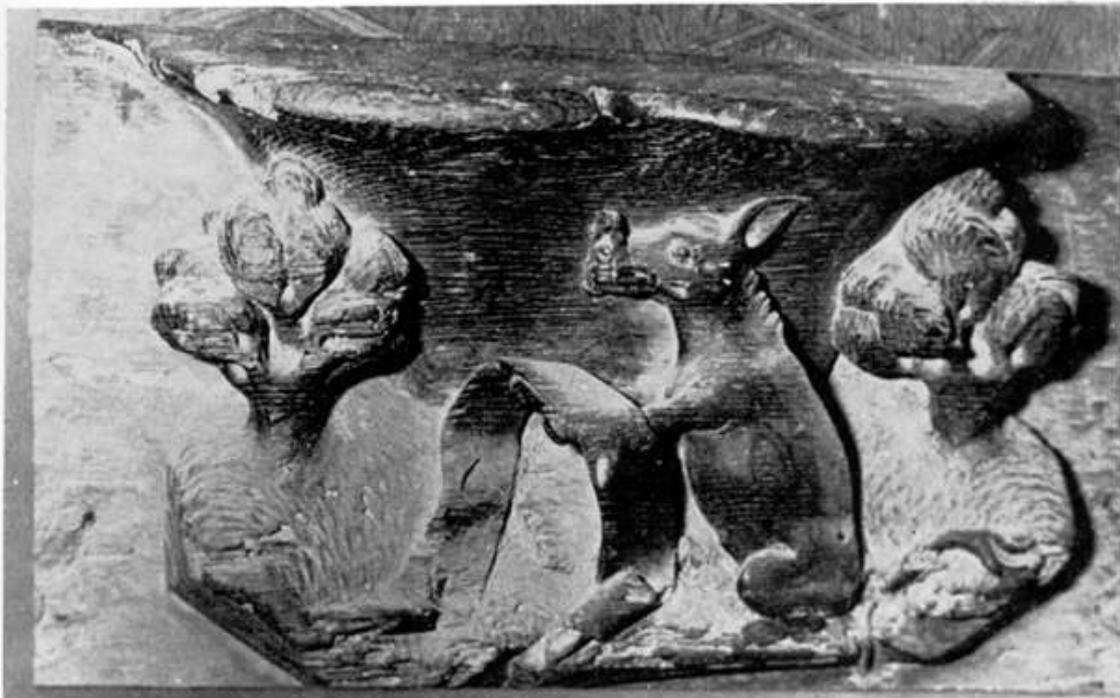


Fig. 17.—La Ignorancia.



Fig. 18.—Quien lleva fuego a su casa, no se queje si se abrasa.