

EROTISMO Y CASTIDAD. UNA GUÍA ICONOGRÁFICA CONTRA LA
LUJURIA EN LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO
EROTISM AND CHASTITY. AN ICONOGRAPHICAL GUIDE AGAINST LUST IN
THE CHOIR STALLS OF THE CATHEDRAL OF TOLEDO

Carlos Espí Forcén*
Universidad de Murcia
Ana María Poveda Martínez**

Resumen

La sillería de la catedral de Toledo fue tallada a finales del siglo XV por un maestro del norte de Europa conocido como Rodrigo Alemán por un posible origen de Renania. Existía en estos momentos un rico comercio entre Flandes y los reinos de la península ibérica, que propició la llegada de numerosos artistas extranjeros al rico y emergente reino de Castilla. La sillería del coro de Toledo es especialmente conocida por los relieves que narran la reciente conquista de Granada; sin embargo, nuestro estudio se centrará en dilucidar el significado hermético oculto en los relieves complementarios de la *marginalia* tallada por el maestro Rodrigo Alemán en esta misma obra. En concreto, analizaremos las misericordias que incorporan conocidas imágenes de los Bestiarios medievales y la cultura popular con la intención de advertir al clero de los peligros de la tentación carnal. Si bien es cierto que Rodrigo Alemán fue un maestro extranjero, las imágenes que talló en el coro de la catedral toledana gozaban de una consolidada trayectoria en el arte medieval europeo, luego podemos asumir que el clero fue en gran parte consciente de su significado moral. El presente trabajo estudiará esta iconografía marginal como una guía visual contra el pecado de la lujuria con el fin de garantizar la salvación eterna a sus potenciales espectadores.

Palabras clave: sillería, misericordias, Catedral de Toledo; *marginalia*, lujuria, castidad, bestiarios.

Abstract

The wooden choir stalls of the cathedral of Toledo (Spain) were sculpted by the end of the 15th century by a Northern European master known as Rodrigo Alemán, whose surname could be explained by the fact that he may have been German. The arrival of foreign artists to the wealthy kingdom of Castille and the Spanish trade of Flemish and German art pieces was well established in the 15th century. The main panels of Toledo choir stalls are particularly well-known for representing the recent Granada war, but the

*E-mail: espforce@um.es

**E-mail: ampoveda@hotmail.es

reliefs sculpted in the *marginalia* by master Rodrigo Alemán hide a hermetic message that requires a careful exegesis. We are particularly interested in some misericords that incorporate recognizable scenes of medieval Bestiaries and popular culture with the intention of warning the clergy of the dangers of carnal temptation. Although it is true that Rodrigo Alemán was not a native Castilian, the images that he carved on the choir stalls of the cathedral of Toledo enjoyed a long tradition in medieval European art, so we could presume that the clergy was fully aware of their religious meaning. This manuscript will analyze this marginal iconography as a visual guide against the sin of lust to guarantee eternal salvation to their potential viewers.

Keywords: choir stalls, misericords, cathedral of Toledo, *marginalia*, lust, chastity, Bestiaries.

Introducción

Uno de los mayores peligros a los que tuvo que enfrentarse el clero de la Baja Edad Media y la primera Edad Moderna fue la posible caída en el pecado incitado por las tentaciones de la carne. El seguimiento del celibato y la represión del instinto sexual no fue nada fácil para un clero compuesto, en muchos casos, de segundones de familias nobiliarias u otras personas que atisbaron un camino a la prosperidad en la carrera eclesiástica. El arte medieval se valió de una serie de recursos iconográficos para advertir del peligro de la lujuria y guiar a los fieles por el camino recto. Son imágenes moralizantes, que aparecen con frecuencia en los márgenes de las obras de arte, un género denominado por la historiografía como *marginalia*. Uno de los espacios marginales en los que los artesanos medievales incluyeron escenas jocosas, populares o moralizantes fueron las misericordias o paciencias. Las misericordias de la sillería de la catedral de Toledo albergan un interesantísimo elenco de imágenes, que tuvieron el propósito de recordar a los clérigos la observancia de una vida cristiana ante la inminente llegada del Juicio Final. En el presente trabajo, estudiaremos las estrategias visuales utilizadas por un escultor de finales siglo XV para crear una guía espiritual destinada a evitar el pecado de la lujuria, entre los que ostentaron el poder eclesiástico.

Rodrigo Alemán y la sillería de la catedral de Toledo

En la última década del siglo XV, fue contratado un maestro, mencionado en la documentación como Rodrigo Alemán, para que tallase la sillería baja del coro de la Catedral de Toledo. La obra es célebre por representar un evento histórico de vital importancia para la recién creada monarquía española: la conquista del reino de Granada entre 1482 y 1492. La secuencia de relieves de Toledo es prácticamente una crónica gráfica de la conquista, ya que se realizó entre 1493 y 1496, cuando el recuerdo de los acontecimientos bélicos se mantenía prácticamente intacto.¹ No será este el tema que abordaremos en el presente trabajo, sino los aspectos moralizantes de la iconografía de las escenas marginales de la sillería. Se trata de imágenes carentes de una narración cronológica, que recogen, sin embargo, una

tradición y cultura popular remontable a los primeros siglos del cristianismo. La factura de la sillería baja de la catedral de Toledo se la debemos a un escultor del norte de Europa, ya que la contratación de maestros europeos se había convertido en un hábito desde principios del siglo XV en los reinos hispánicos. La prosperidad económica de la Castilla del siglo XV, junto con la escasez de pintores y escultores locales, fueron las razones de mayor peso para que un considerable número de artistas acudiese a la península ibérica a trabajar.² De hecho, apenas unas décadas antes, habían sido contratados los flamencos Egas Cueman y Hannequin de Bruselas para esculpir las esculturas de la Puerta de los Leones y la Capilla de Álvaro de Luna en la misma Catedral de Toledo.³ La intensificación del comercio entre los reinos hispánicos y Flandes propició la llegada de una notable cantidad de pinturas flamencas, que determinó el gusto de los hispanos por este nuevo estilo.⁴ Del mismo modo, los artistas hispanos viajaron al norte de Europa en el siglo XV para aprender de primera mano las técnicas flamencas. Este fue el caso de los pintores Bartolomé Bermejo⁵ y Lluís Dalmau,⁶ así como del arquitecto y escultor Guillem Sagrera.⁷ Si bien se ha sugerido que el maestro Rodrigo Alemán podría tener un origen flamenco en base a similitudes estilísticas de su obra con otras sillerías de Flandes y a la utilización de algunos motivos iconográficos presentes en grabados flamencos,⁸ es probable que procediese de territorios alemanes, como su propio apellido indica.⁹ De hecho, en su viaje por España y Portugal entre 1494 y 1495, Jerónimo Münzer vio la sillería de la Catedral de Toledo recientemente tallada e indicó que era factura de un maestro de la Baja Alemania.¹⁰ Quizás fuese oriundo de Renania, tierra rica en artistas de estilo germano-flamenco, que buscaron una carrera profesional en la Castilla del siglo XV, como fue el caso Juan de Colonia, arquitecto que unas décadas antes había dirigido la fábrica de la Catedral de Burgos.¹¹ De hecho, la obra de Rodrigo Alemán guarda similitudes estilísticas con la escultura contemporánea de Renania y algunos de los motivos utilizados en los márgenes de la sillería de la Catedral de Toledo proceden de grabados de maestros del sur de Alemania, como el *Hausbuchmeister*, el monogramista E.S. o el célebre Martin Schongauer.¹² Rodrigo Alemán fue una figura clave en la introducción del estilo germano-flamenco en la Castilla de finales del siglo XV, el éxito de su primer trabajo en la catedral de Toledo condujo a que posteriormente fuese contratado para tallar las sillerías de las catedrales de Plasencia y Ciudad Rodrigo, por lo que su obra fue determinante en la configuración de la cultura visual castellana de la primera Edad Moderna.¹³

***Marginalia* en la sillería de la Catedral de Toledo**

Como hemos indicado anteriormente, el objeto del presente trabajo no son los relieves de la guerra de Granada, sino algunas de las escenas decorativas de las misericordias, espacios que en el arte medieval quedaban generalmente libres para el desarrollo de la inventiva e ingenio del escultor.¹⁴ No obstante, existía una consolidada tradición de motivos profanos y alegóricos, que podían incluirse en los espacios marginales a los espacios de la temática principal de una obra de arte, que, en el caso que nos ocupa, se centra en la narración visual de la guerra de Granada. En los círculos

académicos, estas escenas figurativas al margen reciben el nombre de *marginalia*, cuyo estudio goza de una consolidada tradición historiográfica. Se trata de imágenes en apariencia ajenas al mensaje principal, pero que, sin embargo, otorgan un significado complementario a la obra de arte. No podemos considerar la *marginalia* simplemente como una manifestación de resistencia o protesta contra el poder ejercido por la iglesia, la monarquía o la nobleza a través de las imágenes oficiales. Una visión excesivamente estrecha de la *marginalia* distorsionaría el sentido e intención de los artesanos medievales, ya que las imágenes del margen integraban la obra de arte medieval y enriquecían su semántica. Con toda probabilidad, este programa iconográfico secundario fue supervisado y aprobado por el alto clero, puesto que, a pesar de su ubicación marginal, permanecía a la vista de todos.¹⁵

Aunque es cierto que las imágenes marginales de los espacios sagrados estuvieron pensadas para ser vistas por los clérigos, hemos de tener en cuenta que la interacción entre clérigos y laicos fue fluida y que los espacios sagrados tuvieron un carácter más mundano de lo que a veces podemos imaginar, luego estas imágenes hubieron de tener un considerable impacto social. Si bien las imágenes oficiales gozan de una abundante cantidad de fuentes literarias, teológicas y documentales, que garantizan su comprensión, en el caso de la *marginalia*, estas fuentes son considerablemente menores.¹⁶ No obstante, es muy probable que muchas de estas imágenes tuviesen una función didáctica, puesto que podían recordar los vicios y pecados que los monjes habían de evitar.¹⁷ En el caso de las misericordias, estuvieron fundamentalmente destinadas a ser vistas por los clérigos durante la entrada y la salida del coro, ya que mientras estuviesen sentados, las misericordias quedaban irremisiblemente ocultas bajo el asiento.¹⁸ Es por ello, que en este trabajo hemos considerado que algunas de las misericordias de la Catedral de Toledo podían constituir una guía de la conducta moral.

Las catedrales medievales se encontraban en el centro de la ciudad y contenían el mayor escaparate de imágenes al que el pueblo llano pudo acceder, luego la *marginalia* de estos edificios pudo ser un lugar de expresión de la cultura popular en el monumento que mejor representaba la sociedad medieval. De hecho, las catedrales fueron espacios públicos en los que cabía la presencia de animales, prostitutas y borrachos, en los que fue posible contemplar acaloradas discusiones o transacciones comerciales. Si imaginamos la catedral como un edificio de carácter público, transitado por los habitantes de una ciudad y sus animales, podremos entender la dimensión semántica de la *marginalia* como expresión del carácter laico de un templo eminentemente urbano.¹⁹ Es así como debemos entender en parte la imagen al margen, como el espacio que dio cabida a los juegos, la caza, el amor, las bromas, las fábulas, la sátira o diferentes costumbres populares y nobiliarias. Esta cualidad la convierte en un poliédrico campo semántico, susceptible de una profunda exégesis.²⁰

La sillería que el maestro Rodrigo Alemán talló en la catedral de Toledo entre 1489 y 1496 contiene un elevado número de imágenes, que entrarían en la categoría de *marginalia*. Estas aparecen en tres espacios distintos de la sillería: en las misericordias, en los pomos y enmarcando los relieves dorsales de la guerra de Granada. De estos tres espacios, los dos últimos presentan

motivos de *marginalia* muy estereotipados, principalmente monos, animales, luchas de bestias, salvajes, acróbatas e incluso un blemio, raza de monstruos que a menudo aparece en los espacios marginales del arte medieval.²¹ Aunque muchas de estas imágenes sean un espacio expresivo de la mentalidad medieval, nuestro objetivo en este trabajo es el estudio de una serie de imágenes moralizantes destinadas a advertir al clero de los peligros de la lujuria en las misericordias de la sillería.²² No obstante, hemos de hacer notar que algunas de las imágenes de los pomos y de los marcos de los relieves de la guerra de Granada podrían relacionarse igualmente con el pecado de la lujuria. Este sería el caso de los monos, que aparecen por doquier en el arte medieval, como una imagen del dominio de los instintos sobre la razón.²³ En la sillería de la catedral de Toledo, los monos son especialmente ubicuos; encontramos cuatro en las misericordias, tres en los pomos y doce en los marcos escultóricos de las escenas de la guerra de Granada. Muchos de ellos adoptan una actitud humana al llevar gafas, libros o incluso un turbante, lo que sin duda podría interpretarse como una alusión al peligro de desviarse de la razón y dejarse llevar por el poder de los instintos.²⁴ Algo parecido podríamos decir de los acróbatas y los salvajes peludos, cuya actitud y aspecto distan de la contención de las pasiones y el equilibrio espiritual que exigía la vida piadosa del buen cristiano.²⁵ Muchas de estas imágenes aluden a un mundo de instintos, pasiones y obscenidad, que no fue ajeno al contexto particular de la sillería de la catedral de Toledo a finales del siglo XV. Como en otras catedrales castellanas, en Toledo se celebraba anualmente “la fiesta del obispillo” entre el 6 y el 28 de diciembre. La fiesta consistía en la elección una persona joven, bien un cantor, un clérigo o un estudiante, para que ejerciese de obispo de forma satírica durante algo más de veinte días. El 6 de diciembre, día de San Nicolás, el “obispillo” vestía los hábitos y la mitra de obispo y pronunciaba un discurso burlesco ante el cabildo y los fieles, con el fin de promover la carcajada de los asistentes. Era un día en el que se invertían los papeles tradicionales, el alto clero ocupaba la sillería baja, mientras que jóvenes estudiantes y cantores ocupaban la parte alta. Finalmente, el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, se celebraba otra fiesta satírica en el interior del templo y se trasladaba la diversión al exterior con una procesión que concluía con un banquete. Conservamos un documento en los archivos de la Catedral de Toledo que indica que, en 1490, apenas un año después de la contratación de Rodrigo Alemán, el banquete de la fiesta del obispillo costó mil maravedíes. La fiesta gozó además del patrocinio religioso, de este modo, sabemos que el cardenal Cisneros sufragó el banquete de la fiesta toledana con doscientos maravedíes anuales.²⁶ Si bien los motivos satíricos utilizados por Rodrigo Alemán para la sillería de la catedral toledana hunden sus raíces en la tradición centroeuropea, también es cierto que estos encajaban a la perfección en el contexto celebrativo de “la fiesta del obispillo” y otros carnavales de la ciudad de Toledo.²⁷

Más interesantes aún que las imágenes un tanto estereotipadas de monos, salvajes, acróbatas o animales en lucha, son algunas escenas talladas en las misericordias. Constituyen una guía iconográfica destinada a evitar la tentación, el vicio y la lujuria en el clero para el que estuvieron destinadas.²⁸ El instinto sexual y los placeres de la carne supusieron una de las mayores

amenazas, que hubieron de combatir los que siguieron el camino del celibato. En este sentido, la *marginalia* pudo jugar un importante papel admonitorio contra los peligros que acecharían a quienes sucumbiesen a las tentaciones del cuerpo. La lucha entre el instinto y la razón dejó su huella en algunas de las escenas de las misericordias de la sillería baja de la Catedral de Toledo, justo en un lugar destinado a que los clérigos tomasen asiento para asistir al oficio de la misa.²⁹ Algunas de las escenas talladas por el maestro Rodrigo Alemán gozaban de una longeva tradición en la literatura cristiana, mientras que otras derivaron de fuentes y grabados contemporáneos a la realización de la sillería toledana.³⁰ A continuación, analizaremos las misericordias orientadas a ofrecer una auténtica guía espiritual contra la lujuria en el seno de la Catedral de Toledo.³¹

La castidad en el bestiario medieval

No es nuestra intención abordar un estudio pormenorizado de cada una de las imágenes talladas en la sillería por Rodrigo Alemán, sino analizar aquellas que tenían como objetivo evitar las tentaciones de la carne por parte del clero. La iconografía de la sillería recoge diversos motivos procedentes de fábulas, como la de un zorro hablando con una gallina o un zorro robando aves a un jinete,³² un oso comiendo miel de un panal, escenas jocosas, pájaros o dragones. Son imágenes moralizantes que tratan de prevenir de pecados como la gula o la avaricia, o bien advertir del peligro de dejarse engañar por la astucia del diablo.³³ Sin embargo, en la sillería toledana es significativamente mayor el número de imágenes que advierten contra la lujuria. No sólo la representación de monos, salvajes o monstruos pretendían proteger al cabildo contra este pecado, encontramos además todo un elenco de imágenes con la función específica de combatir el deseo carnal. E primer lugar, analizaremos las imágenes que gozaban de un largo recorrido en la iconografía cristiana por remontarse al *Physiologus*, un texto griego escrito probablemente en Alejandría hacia el siglo IV d.C., que describía las cualidades de los animales otorgándoles un significado moral cristiano. La obra gozó de gran difusión en los monasterios medievales europeos y sirvió de base para la creación de los bestiarios de la Baja Edad Media.³⁴ En segundo lugar, estudiaremos las misericordias con escenas de contenido sexual moralizante de origen bajomedieval; por lo tanto, creadas en un momento inmediatamente anterior a la realización de la sillería de la catedral de Toledo por el maestro Rodrigo Alemán.

Una de las misericordias de la Catedral de Toledo presenta dos sirenas de distinto tamaño conforme a una iconografía propiamente medieval (Fig. 1). La sirena fue probablemente el animal que más veces aparece en edificios cristianos con la intención didáctica de advertir contra el pecado de la lujuria. Su origen se remonta al menos a la *Odisea* de Homero, en la que las sirenas son descritas como seres con cuerpo de ave y cabeza de mujer, cuyos cantos hipnóticos desviaban a los viajeros de su ruta. Un pasaje de la obra relata cómo Ulises evita su poder atándose al mástil del barco en su regreso a Ítaca, mientras que el resto de la tripulación de la nave utiliza tapones de cera para los oídos (*Odisea*, XII).³⁵ Las sirenas aparecen en un sinfín de imágenes de la

Antigüedad, bien ilustrando el relato de Ulises, o bien como agentes psicopompos, portadores del alma de los difuntos al más allá. En el *Physiologus* las sirenas aún tienen cuerpo de ave conforme a la tradición clásica (*Physiologus*, XV),³⁶ pero su vinculación marina en la *Odisea* hizo que paulatinamente se les transformase en mujeres con cola de pez.³⁷ La fuente más antigua en incluir una descripción de las sirenas como tritones es el *Liber monstrorum* (I.6),³⁸ un texto anglo-latino escrito hacia finales del siglo VII y conservado en varios manuscritos de los siglos IX y X.³⁹



Fig. 1. Rodrigo Alemán, *Misericordia con dos sirenas*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.

En general, las imágenes medievales mostrarán a la sirena indistintamente con forma de pájaro o forma de pez. Incluso, en ocasiones, las sirenas combinarán una cabeza de mujer con un cuerpo de pájaro y una cola de pez. En las fachadas o capiteles de edificios románicos encontramos sirenas con torso de mujer, de cuya cintura salen dos colas abiertas, una imagen que insistía en el peligro de la tentación al sugerir la figura de una mujer abriendo sus piernas para mostrar su sexo.⁴⁰ No obstante, en la Baja Edad Media, la imagen más popular de la sirena fue la que combinaba la cabeza y torso de mujer con una sola cola de pez.⁴¹ Este fue el modelo que siguió Rodrigo Alemán en una de las misericordias del coro de la Catedral de Toledo: dos sirenas de distinto tamaño muestran rotundos pechos desnudos y pelo enmarañado, símbolos de lujuria en la iconografía medieval.⁴² La mayor de las sirenas porta un espejo y un peine, se trata de un modelo muy frecuente en las misericordias de sillerías inglesas del siglo XV, un tipo iconográfico que insiste en los conceptos de vanidad y lujuria.⁴³ Las sirenas de la sillería toledana constituyen una imagen erótica de fuerte contenido sensual, que

advierte a los clérigos toledanos de los peligros de la tentación de la carne.⁴⁴ Una lectura contemporánea de estas sirenas nos permitiría advertir un carácter misógino en la elección de estas imágenes, enfatizado por el hecho de que el relieve de la misericordia contigua representa un tritón completamente cubierto con armadura, yelmo y escudo. Se trata, este último, de un motivo satírico carente del fatídico hechizo otorgado al poder carnal de la mujer.

La moral cristiana creyó encontrar en los hábitos de otra bestia el camino para evitar la tentación. Me refiero al castor, animal incluido por Rodrigo Alemán en otra de las misericordias de la sillería para incitar a los clérigos a no desviarse del camino recto (Fig. 2). Del castor nos dice el *Physiologus* que sus testículos eran muy apreciados por sus usos medicinales. Por esta razón, cuando era perseguido por cazadores, se arrancaba los genitales con la boca y los arrojaba a sus perseguidores para poder salvar la vida. El autor del *Physiologus* compara el gesto del castor con el comportamiento del buen cristiano, que ha de arrancarse los vicios y arrojarlos al diablo (*Physiologus*, XXXVII).⁴⁵ En la sillería de la catedral de Toledo vemos al castor en la acción de castrarse, lo que en los bestiarios cristianos constituye la extirpación de la fuente de tentación. La castración para inhibir el deseo constituyó un ideal de pureza espiritual desde los inicios del cristianismo. El origen podemos encontrarlo en las palabras del propio Jesús: “Pues hay eunucos que nacieron así del vientre de su madre y hay eunucos que son hechos eunucos por los hombres, y hay eunucos que a sí mismos se hicieron eunucos por causa del reino de los cielos” (Mateo 19: 12). La mayor parte de los padres de la Iglesia interpretaron este texto como una llamada al abandono de los placeres de la carne.⁴⁶ Sin embargo, hubo alguno que lo interpretó literalmente y decidió convertirse en un eunuco religioso. Cuenta Eusebio de Cesárea que Orígenes (184-253) se tomó al pie de la letra el pasaje de Mateo y se cortó los genitales para evitar la tentación, ya que siendo joven predicaba en Alejandría entre las mujeres, lo que podría acarrearle el desvío del camino recto (Eusebio, *HE VI.8*).⁴⁷ Orígenes no fue un caso aislado, en las fuentes eclesiásticas altomedievales encontramos más de una docena de casos de clérigos castrados como paradigma de virtud conforme al pasaje de Mateo, casi todos procedentes del mundo greco-cristiano.⁴⁸ La castración de Orígenes fue emulada en siglos posteriores, cuando al abad Pedro Abelardo (1079-1142) le mutilaron los genitales como reprimenda por su relación amorosa con su pupila Eloísa, decidió justificar su vergonzosa amputación como una virtud similar a la de Orígenes de Alejandría.⁴⁹ La popularidad de los bestiarios en la Baja Edad Media nos hace suponer que la mayoría de los clérigos entendieron perfectamente tanto el significado cristiano de la sirena, como el símbolo del castor como modelo de virtud.⁵⁰ La mayoría de los clérigos medievales no interpretaron la castración bíblica como una amputación de los testículos, sino como una batalla contra el instinto carnal. Los canónigos de la catedral de Toledo tuvieron un buen modelo de castrado religioso precisamente en el arzobispo más célebre de su diócesis: Ildefonso de Toledo (607-667). Los primeros testimonios del santo no hacen mención de castración alguna, pero la hagiografía que Cixila escribió un siglo después de su muerte señala que Ildefonso no fue castrado por el hierro, sino por la espada divina que mutila el apetito carnal.⁵¹ Esta lucha por la

castración divina, por derrotar el deseo sexual, fue sin duda uno de los mayores retos a los que los canónigos de la Catedral de Toledo hubieron de enfrentarse. La inclusión de Rodrigo Alemán del castor en el acto de la castración como modelo de virtud transmitía un mensaje claro y directo a sus espectadores: la amputación del placer y la elección de un camino piadoso de castidad. Como prueba de que este mensaje iconográfico no fue ajeno al clero hispano, hemos de mencionar que el motivo iconográfico del castor no fue una novedad en el arte medieval de los reinos hispánicos. La fachada románica de la primera mitad del siglo XII de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) presenta en sus arquivoltas un castor de genitales bien marcados junto a una sirena y un acróbata, figuras que encontramos asimismo en la sillería de la catedral toledana. Las imágenes se han interpretado con acierto como una alusión al ideal de castidad y a la castración religiosa, que el buen cristiano había de perseguir para evitar el pecado de la lujuria.⁵² De una forma similar a los espectadores que contemplaron las arquivoltas de Uncastillo, el cabildo toledano dispuso de los suficientes recursos iconográficos en la sillería de su catedral para entender la castración mental a la que un clérigo había de aspirar. Las imágenes de acróbatas, salvajes y monos desdibujaban la serenidad propia de una vida piadosa, las sirenas con peine y espejo invitaban al pecado y el castor ofrecía el modelo de virtud mediante la extirpación de sus testículos.



Fig. 2. Rodrigo Alemán, *Misericordia con castor*. Finales del siglo XV.
Sillería de la catedral de Toledo.

El mensaje de la castidad queda reforzado en la sillería toledana por la talla de la escena de la virgen y el unicornio, una leyenda del *Physiologus* repetida una y otra vez en los bestiarios medievales (Fig. 3). El relato original

señalaba que el unicornio era un animal pequeño, pero fuerte y de muy difícil caza, pero su talón de Aquiles era precisamente su inclinación natural por la castidad y la pureza, luego los cazadores habían de aprovecharse de esta debilidad para poder atraparlo. Por ello, la caza del unicornio se practicaba usando una mujer virgen como reclamo para que el unicornio acudiese a ella y los cazadores lo matasen mientras se acurrucaba en su regazo (*Physiologus*, XXXVI).⁵³ La caza del unicornio y del castor aparecen en la mayor parte de los manuscritos ilustrados de bestiarios medievales. Los ingleses muestran generalmente al unicornio con cabeza y patas delanteras sobre el regazo de la virgen, mientras que esta lo agarra del cuerno o la cabeza para que los cazadores puedan darle muerte.⁵⁴ La escena cuenta con una larga tradición en la iconografía de la Baja Edad Media, no sólo en bestiarios, sino también en tapices franco-flamencos de los siglos XV y XVI, como los tapices de *La Dama y el Unicornio* del Museo Cluny de París o los de *La Caza del Unicornio* conservados en el *The Cloisters Museum* de Nueva York.⁵⁵ En la península ibérica la leyenda también era conocida; de este modo, encontramos una escena de la dama y el unicornio en una escultura de piedra del refectorio de la catedral de Pamplona.⁵⁶ No obstante, dado el origen nórdico de Rodrigo Alemán, podríamos vincular la escena con la tradición iconográfica del norte de Europa. En nuestra sillería, un unicornio de gran tamaño ofrece una de sus patas a una virgen para apoyarse en su regazo.⁵⁷ Se han omitido los cazadores, pero cualquier conocedor de la leyenda sabría que se trata de una alegoría de la pureza y la castidad. La proliferación y familiarización del clero castellano con el significado de la imagen del unicornio podría explicar que el animal aparezca aislado en las sillerías de las catedrales de Yuste, Belmonte, Sevilla y León.⁵⁸



Fig. 3. Rodrigo Alemán, *Misericordia con castor*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.

Advertencias contra el poder del cuerpo femenino

Las tentaciones de la carne serán el tema protagonista de otras misericordias con recursos iconográficos ajenos a los bestiarios medievales. Las escenas que analizaremos inmediatamente surgen en el contexto de la cultura de la Baja Edad Media y responden a inquietudes propias de este periodo. Son imágenes que intentan prevenir a un público masculino contra la tentación carnal que provocaba la mujer, una actitud que hoy podríamos tildar de misógina, pero que gozó de una aprobación generalizada en la Baja Edad Media.⁵⁹ Una imagen propiamente bajomedieval, que advierte contra la lujuria, presenta a Aristóteles como protagonista de una historia de alto contenido moralizante. Aunque el griego fuese un filósofo del siglo IV a.C., no fue hasta la Baja Edad Media cuando se convirtió en el paradigma del sabio en la Europa cristiana occidental. Esto se debe a que, en realidad, el estagirita fue redescubierto precisamente en este periodo, tras siglos de olvido en monasterios europeos. La supervivencia del corpus aristotélico la debemos en buena medida a la influencia que ejerció en el pensamiento islámico, donde fue estudiado profundamente por figuras como Avicena o Averroes. A partir del siglo XII, Aristóteles se tradujo al latín del griego en Sicilia y del árabe en Castilla, por lo que se divulgó una filosofía de conocimiento empírico en la cultura latina occidental, que produjo, entre otras cosas, el nacimiento de las universidades europeas. Del mismo modo, las escuelas de traducción castellanas suministraron un corpus científico de tradición empírica islámica que llevaba siglos cultivándose en Damasco, Bagdad o Al-Andalus. Tal fue la estima y consideración de Aristóteles, que muchas obras islámicas se atribuyeron erróneamente al estagirita, como por ejemplo el tratado alquímico *De congelatione et conglutinatione lapidum* de Avicena, por lo que el Aristóteles latino medieval fue en realidad una figura aún más poliédrica y compleja que el Aristóteles histórico, ya que aunaba el original griego y el pseudo-epigráfico medieval.⁶⁰

La traducción y divulgación de la obra original y pseudo-epigráfica de Aristóteles transformó al filósofo en ejemplo supremo de sabiduría, lo que, sin embargo, lo convirtió en víctima de una leyenda ejemplarizante representada en la sillería de la catedral toledana.⁶¹ La historia guarda paralelos con otras leyendas islámicas, por lo que parece tratarse de una adaptación latina con Aristóteles como protagonista como epítome del saber.⁶² La leyenda sitúa a Alejandro Magno en el cenit de su expansión como conquistador de la India, en un momento en que una mujer llamada Filis le ha robado el corazón. Por temor a que el rey desatendiese su campaña, los diadocos acuden a su maestro Aristóteles para que le reprenda y guíe por el camino de sus obligaciones. Alejandro obedece a su maestro y abandona a la bella Filis, situación que provoca la ira de su amante, que planea una venganza contra el estagirita. Filis seduce al anciano con argucias como levantarse el vestido y descubrir sus piernas para avivar un irrefrenable deseo. Así consigue embaucar al maestro, que accede a los caprichos de la joven con el objetivo de satisfacer sus pasiones. Filis pone como condición para cumplir los deseos del filósofo, que le permita cabalgarle como a un caballo en

el patio del palacio, a lo que Aristóteles accede y el vergonzoso espectáculo es contemplado por un Alejandro, que había sido previamente advertido por Filis. El discípulo exige entonces una explicación a su maestro, a lo que Aristóteles responde que, si esa mujer había sido capaz de corromper el espíritu de un anciano, mucho más perniciosa podría resultar para el joven rey macedonio.⁶³

La historia de Aristóteles y Filis fue muy conocida en la Europa medieval. Ya en la primera mitad del siglo XIII formó parte del repertorio de *exempla* de los sermones de predicadores dominicos y fue el tema de un poema francés anterior a 1237, *La lai d'Aristote*, y otro alemán datado hacia 1300, *Aristoteles und Phyllis*.⁶⁴ Su considerable popularidad literaria explica su aparición en las artes plásticas al menos desde el último cuarto del siglo XIII. La imagen más antigua de la leyenda que hemos encontrado aparece en el margen de un manuscrito francés datado hacia 1280, se trata del MS fr.95 de la Biblioteca Nacional de Francia, que recoge *l'Estoire de Saint Graal* y *l'Estoire de Merlin* del poeta Robert de Boron. El fol. 61v está ricamente decorado con diversas escenas de *marginalia* alrededor del texto y una ilustración caballeresca. Son imágenes jocosas que pretendían entretener al lector, en la esquina superior izquierda vemos un centauro encapuchado con un instrumento de viento, a su lado tres hombres juegan con bolas o pelotas y en el margen inferior derecho encontramos a Filis cabalgando Aristóteles mientras lo flagela con un látigo.⁶⁵ La inclusión de esta escena, a modo de sorna y en un espacio ajeno a la obra del filósofo, nos hace suponer que se trataba de un *topos* literario fácilmente reconocible por potenciales lectores. En el siglo XIV la leyenda aparecerá en todo tipo de objetos, que formaron parte de la cotidianeidad del hombre medieval. Lo encontraremos en los márgenes de manuscritos, en un marfil parisino, en un bordado alemán o dando forma a un aguamanil germano-flamenco.⁶⁶ En los reinos hispánicos, la leyenda contó igualmente con representaciones góticas muy tempranas. De este modo, la podemos ver en esculturas marginales entre finales del siglo XIII y principios del XV en los claustros de la catedral de León y Oviedo, así como en una escultura de la Almoina de Valencia.⁶⁷ Por lo tanto, si bien es posible que Rodrigo Alemán se inspirase en fuentes iconográficas centroeuropeas, la inclusión de esta leyenda en la sillería de la catedral de Toledo no hubo de suponer ninguna novedad para el público que la observó.⁶⁸ La escena aparece en nuestra sillería en dos ocasiones: en una misericordia vemos a Filis sobre un Aristóteles barbado y en otra un Aristóteles sin barba y con sombrero (Figs. 4-5). Se trata de dos variantes del mismo motivo en la iconografía del siglo XV. Su repetición en una misma obra indica que la escena hubo de ser del gusto del escultor y de gozar de una buena acogida por parte del clero toledano, lo que explicaría que Rodrigo Alemán la volviese a tallar unos años más tarde en la sillería del coro de la catedral de Plasencia.⁶⁹ La popularidad de la leyenda y su iconografía hizo que también se tallase en las primeras décadas del siglo XVI en las catedrales de Zamora y Oviedo.⁷⁰



Fig. 4. Rodrigo Alemán, *Misericordia con leyenda de Aristóteles y Filis*, variante con barba y sin gorro. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.



Fig. 5. Rodrigo Alemán, *Misericordia con leyenda de Aristóteles y Filis*, variante imberbe y con gorro. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.

Dos misericordias de la sillería de la catedral de Toledo muestran amantes como referencia al amor carnal. La representación de parejas desnudas en el baño o en el coito no es infrecuente en la *marginalia* de iglesias y manuscritos medievales.⁷¹ En una de las misericordias, vemos una pareja de amantes a punto de abrazarse, como un preludio al sexo (Fig. 6). Más explícita aún es la misericordia que muestra la pareja desnuda dentro de una tina: el hombre agarra a la mujer del brazo y esta se coge el pecho con su mano izquierda (Fig. 7). No se ha señalado claramente el sexo de los nudistas, pero podemos identificarlos por precedentes iconográficos, como una escena similar en el ciclo de frescos que a principios del siglo XIV pintó Memmo di Filippuccio en la *cammera della podestá* del *palazzo comunale* de San Gimignano. El referido ciclo italiano consiste en escenas relativas al amor con un claro contenido moralizante hacia quienes habían de gobernar la ciudad. Para advertir de los peligros del mal amor, el pintor incluyó la leyenda de Filis y Aristóteles en dos escenas, que jalonan el vano central de la *cammera della podestá*.⁷² Por el contrario, la escena de los amantes en una tina alude al buen amor dentro del matrimonio, ya que el baño es observado desde la puerta de la estancia por un hombre y una mujer vestidos, identificables con los padres de la pareja en su tarea de cerciorarse de la consumación del matrimonio.⁷³ Aunque el placer sexual era admisible dentro del matrimonio, la teología medieval advertía de que si un hombre se acostaba con su esposa con el único objetivo de buscar placer, la convertía irremediabilmente en una prostituta, por lo que la moderación del placer era necesaria para evitar el pecado de la lujuria.⁷⁴ Es difícil concluir que Rodrigo Alemán tallase la escena del baño para aludir al placer sexual dentro del matrimonio. En ausencia de los padres de los novios, debemos entender que quienes contemplaron la misericordia, la interpretarían como una alusión a la fornicación, que había de ser completamente erradicada de la mente de los clérigos.



Fig. 6. Rodrigo Alemán, *Misericordia con pareja a punto de abrazarse*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.



Fig. 7. Rodrigo Alemán, *Misericordia con pareja desnuda en una tina*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.

La lucha interna contra la tentación, la lujuria y el amor carnal se ilustra a la perfección en una misericordia de la catedral toledana, que muestra un monje o un anacoreta luchando por zafarse de un diablo (Fig. 8). La escena recuerda a la iconografía de San Antonio Abad, cuya popularidad experimentó un fuerte auge en la Baja Edad Media. El episodio más célebre del santo egipcio fue el de las tentaciones, generalmente ilustradas por medio de un grupo de demonios torturándolo, su popularidad en el arte germano-flamenco del siglo XV hace posible que la misericordia aluda a este pasaje de la vida del santo. A principios del siglo XVI, los demonios de San Antonio fueron sustituidos por seductoras mujeres, lo que estableció un vínculo indisoluble entre la tentación y el deseo sexual.⁷⁵ El diablo fue el símbolo por antonomasia de la tentación que los clérigos debían combatir diariamente para no caer en pecado, ya que la castidad no evitaba el deseo de la masturbación o la eyaculación espontánea, actos generalmente atribuidos a la agencia de demonios.⁷⁶ De este modo, la misericordia del monje y el diablo ilustra la lucha diaria del clero para combatir la tentación.

Por último, Rodrigo Alemán se atrevió a representar el abominable pecado de la lujuria cometido por un fraile con una prostituta, temible escena que, sin duda, constituyó una seria amenaza en las órdenes mendicantes (Fig. 9). La inclusión de prostitutas en la imaginería medieval tuvo generalmente un carácter moralizante,⁷⁷ de esta naturaleza sería nuestra misericordia, que muestra un fraile tonsurado acercándose a una prostituta con una bolsa de dinero. Se trataba de un temor fundado por parte de la Iglesia, ya que dominicos y franciscanos tenían la misión de predicar al pueblo llano de

ciudad en ciudad y aldea en aldea, por lo que esta estrecha relación con el pueblo llano invitaba a visitar tabernas y burdeles.⁷⁸ Aunque en la Baja Edad Media la prostitución estuviese tolerada por parte de las autoridades civiles, los teólogos la condenaron y consideraron burdeles y tabernas como espacios equiparables a la iglesia del diablo.⁷⁹ Nuestra misericordia claramente reprueba la prostitución y advierte del peligro de la tentación fuera del espacio sagrado.



Fig. 8. Rodrigo Alemán. *Misericordia con un monje tentado por un diablo*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.



Fig. 9. Rodrigo Alemán, *Misericordia con escena de fraile pagando a una prostituta*. Finales del siglo XV. Sillería de la catedral de Toledo.

Conclusión

La lucha contra la tentación y el pecado en las misericordias de la Catedral de Toledo presentan un antagonismo entre el camino a la salvación y la vía hacia infierno. El cabildo que se sentó en la sillería de la catedral toledana tuvo frente a sus ojos un excelente programa iconográfico sobre la dualidad entre el vicio y la virtud. La sirena, el castor, el unicornio, así como la leyenda de Aristóteles y Filis o las escenas de contenido sexual ofrecen una gama de recursos visuales para la prevención del peligro del pecado de la lujuria. A pesar de que esta iconografía fue creada por un maestro de origen nórdico, la existencia de precedentes iconográficos hispánicos, tanto de las imágenes de los Bestiarios, como de la leyenda de Aristóteles y Filis, nos permite afirmar que esta guía espiritual contra la lujuria fue perfectamente entendida por sus espectadores. De ellos mismos dependería la salvación eterna, que el programa de las misericordias del maestro Rodrigo Alemán pretendió garantizarles mediante el rechazo de la tentación carnal.

NOTAS

¹ Para el estudio de los relieves de la conquista de Granada, véase Juan Mata Carriazo, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo* (Granada: Universidad de Granada, 1985); Felipe Pereda Espeso, “Ad vivum?: o cómo narrar en imágenes la historia de la guerra de Granada”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 154 (2002): 2-20; Felipe Pereda Espeso, “Los relieves toledanos de la guerra de Granada. Reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas”, en *Correspondencia e integración de las artes. XIV Congreso nacional de Historia del Arte. Málaga, del 18-21 de septiembre*, ed. Isidoro, et al. (Málaga: Universidad de Málaga, 2006), 345-374; María Ángela Franco Mata, “El coro de la catedral de Toledo,” *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* 42-43 (2010): 113-166. Rodrigo Alemán había sido contratado con el patrocinio del cardenal Mendoza en 1489 para iniciar los trabajos de la sillería de la catedral. Tras un pequeño parón entre 1494 y 1495 por la enfermedad y muerte del cardenal, la sillería fue concluida en la primavera de 1496, véase Héctor Luis Arenas, “Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 91-92; Dorothee Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa* (Kiel: Ludwig, 2006), 29-38, 92-96; María Dolores Teijeira Pablos, “De Sigüenza a Toledo. El patronazgo coral del cardenal Mendoza,” en *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, ed. María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (Madrid: Sílex, 2014), 404-407.

² Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 227-230.

³ Harold E. Wethey, “Anequín de Egas Cueman, a Fleming in Spain,” *The Art Bulletin* 19 (1937): 381-401.

⁴ Joaquín Yarza Luaces, “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos,” en *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, ed. Francesc Ruiz Quesada (Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2003), 107-117.

⁵ Bartolomé Bermejo nació en Córdoba, viajó a Flandes para aprender las técnicas de la pintura flamenca y tuvo gran éxito pintando en la Corona de Aragón. Para Bartolomé Bermejo véase Joan Molina Figueras, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999), 117-146; Francesc Ruiz Quesada, ed., *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2003); Javier Ibáñez Fernández et al., eds., *Bartolomé Bermejo* (Madrid y Barcelona: Museo Nacional d’Art de Catalunya y Museo Nacional del Prado, 2018); Joan Molina Figueras, ed., *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo. Actas del congreso internacional, noviembre de 2018* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021).

⁶ Fue el propio rey de la Corona de Aragón, Alfonso V el Magnánimo, quien sufragó el viaje a Flandes de Lluís Dalmau para que aprendiese las técnicas de la pintura flamenca. Para la figura de Lluís Dalmau, véase Molina Figueras, *Arte devoción y poder*, 173-228; Francesc Ruiz Quesada, “Lluís Dalmau y la influencia

del realismo flamenco en Cataluña,” en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, ed. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2007), 243-297; Nativitat Salvadó i Cabré et al., “Mare de Deu dels consellers de Lluís Dalmau,” *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 9 (2008): 43-61; Mercedes Gómez Ferrer, “Reflexiones sobre el pintor Lluís Dalmau a propósito de un retablo para Molins de Rei (1451),” *Locus Amoenus* 16 (2018): 5-18.

⁷ Guillem Sagrera viajó a Picardía para aprender el estilo escultórico del norte de Europa, véase Gabriel Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV* (Barcelona-Madrid: Blume, 1970). Para un estudio específico sobre un retablo de Guillem Sagrera en el que se representa la leyenda antijudía de la *Passio Imaginis*, véase Carlos Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca* (Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, 2009).

⁸ Dorothee Heim, “El entallador Rodrigo Alemán, su origen y su taller,” *Archivo español de Arte* 270 (1995): 131-143.

⁹ La principal defensora del origen flamenco de Rodrigo Alemán es Dorothee Heim, la autora ha llegado incluso a especular que el escultor fuese de Amberes en base a similitudes estilísticas entre su obra y las sillerías de esta la ciudad, véase Heim, “El entallador Rodrigo Alemán”, 131-143; Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 231, 238-249. Para los documentos del archivo catedralicio, véase Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 381-418; Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Redactados en el siglo XVIII. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* (Madrid, 1914), 20, 22; Manuel Remón Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte Español II*, vol. 1 (Madrid, 1916), 18-20, 28, 30, 33-34.

¹⁰ Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)* (Madrid: Polifemo, 1991), 249.

¹¹ María Dolores Teijeira apuesta por el origen renano de Rodrigo Alemán, véase María Dolores Teijeira Pablos, “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo,” en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, ed. E. Azofra (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2006), 260. No es nuestro objetivo hacer un repaso bibliográfico sobre la historiografía relativa a la figura de Juan de Colonia, nos ceñiremos a señalar el reciente estudio de Nicolás Menéndez González, *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el prelude de la era del tratado arquitectónico* (Burgos: Fundación VIII centenario de la catedral, 2021).

¹² La propia Dorothee Heim reconoce una fuerte influencia del arte renano en la obra de Rodrigo Alemán, véase Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 249-260.

¹³ Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 74-88.

¹⁴ Las misericordias se han considerado espacios de creatividad y libertad de los escultores de la Baja Edad Media y la primera Edad Moderna, véase Paul Hardwick, *English Medieval Misericords. The Margins of Meaning* (Woodbridge: The Boydell Press, 2011); Betsy Chunko-Domínguez, *English Gothic Misericord Carving. History from the Bottom Up* (Leiden: Brill, 2017), 8-9.

¹⁵ Algunos estudios sobre *marginalia* son L.M.C. Randall, *Images in the Margin of the Gothic Manuscript* (Berkeley: University of California Press, 1966); Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art* (Londres: Reaktion Books, 1992); Nurith Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language* (Ashgate: Scolar Press, 1995); Danielle Jacquart y Charles Burnett, eds., *Scientia in margine. Études sur les marginalia dans les manuscrits scientifiques du Moyen Âge à la Renaissance* (Génova: Droz, 2005); Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)* (Génova: Droz, 2008); Fernando Villaseñor Sebastián, *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492* (Madrid, CSIC, 2009); Elaine C. Block, ed., *Profane images in marginal arts of the Middle Ages* (Turnhout: Brepols, 2009).

¹⁶ Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France*, 54. Una de las pocas fuentes que conservamos es una carta que Bernardo de Claraval envió a Guillermo de St. Thierry, en la que critica duramente la existencia de imágenes fantasiosas en las fachadas y claustros de la arquitectura románica, véase Milagros Guardia, Teresa Vicens y Joaquín Yarza, eds., *Fuentes y documentos para la historia del arte*, vol. 1, *Arte medieval: Alta Edad Media y Bizancio* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 56-59. Es un documento poco fiable a la hora de abordar un análisis de la imagen al margen, ya que las intenciones del ariete de la reforma cisterciense fueron muy contrarias al deseo de explicar el significado de estas imágenes. Su voluntad fue acabar con ellas con el fin de librar a los fieles de imágenes que distrajesen su dedicación a la oración, véase Thomas E. A. Dale, “Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa,” *The Art Bulletin* 83 (2001): 402-418.

¹⁷ Dale, “Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms,” 402-418; Gerardo Boto Varela, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular* (Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos, 2001), 83-89.

¹⁸ Chunko-Domínguez, *English Medieval Misericord Carvings*, 9-13, 35-36.

¹⁹ Camille, *Image on the Edge*, 69-92, 139-142.

²⁰ Kanaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France*, 55-62.

²¹ Para una visión general de la iconografía marginal en la sillería de la catedral de Toledo, véase Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 112-119. El blemio es un monstruo que porta la cara y cabeza dentro del pecho. El hombre medieval pensaba que los monstruos existían en los confines del mundo, donde unas condiciones climáticas extremas provocaban el desequilibrio de los humores, véase John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Syracuse: Syracuse University Press, 2001, 1981).

²² Estas imágenes admonitorias caerían dentro de lo que la historiografía ha definido como la dimensión tropológica de las imágenes, cuya función consistía en mostrar al espectador cuál era la vía para alcanzar la salvación, véase Jean Wirth, *L'image à l'époque gotique (1140-1280)* (París: Éditions du Cerf, 2008), 91.

²³ Dale, "Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms", 414-418.

²⁴ Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 102-103.

²⁵ También hemos de tener en cuenta el posible carácter cómico y satírico de todas estas imágenes, véase Hardwick, *English Medieval Miscellanies*, 123-134.

²⁶ María José Lop Otín, "La catedral de Toledo. Escenario de la fiesta bajomedieval," en *La fiesta en el mundo hispánico*, ed. Palma Martínez-Burgos García, Alfredo Rodríguez González (Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2004), 234-237.

²⁷ Fernando Villaseñor Sebastián, "Burlas, escarnios, cosas torpes, feas y deshonestas: Reflexiones sobre el uso heterodoxo del coro en el espacio catedralicio," en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. F. Villaseñor et. al. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 127-141; José Miguel López Villalba, "Fiesta, risa y comunicación social en la Baja Edad Media," *Edad Media. Revista de Historia* 22 (2021): 363-368. Para carnavales medievales, véase Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos* (Barcelona: Península, 1988, primera edición de 1983).

²⁸ La alegoría de la lujuria se representó frecuentemente en el arte medieval, muchas veces en las ilustraciones de los manuscritos de la *Psychomachia* de Prudencio, pero también en otros contextos, véase Colum Hourihane, *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 386-398. No obstante, como veremos inmediatamente, en la sillería de la catedral de Toledo la lujuria y la castidad se han representado por medio de un cuidadoso programa iconográfico procedente de diversas fuentes.

²⁹ Las misericordias fueron recursos iconográficos de la diócesis para velar por la integridad moral del cabildo, que se veía seriamente amenazada por la dificultad de mantener el celibato, véase Elena Muñoz Gómez, "No subestimar la capacidad integradora del sistema. Frente a las imágenes de la transgresión en la sillería coral de Zamora," en *Imagen, lenguaje e ideología. Aproximaciones desde la historia y la teoría del arte*, ed. Víctor del Río, Alberto Santa María (Madrid: Akal, 2023), 211-215.

³⁰ La iconografía de las misericordias de la sillería de la catedral de Toledo ha sido estudiada previamente por Isabel Mateo Gómez, "Temas iconográficos interpretados por el maestro Rodrigo Alemán en la catedral de Toledo," *Goya* 105 (1971): 158-163; Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española* (Madrid: CSIC, 1979).

³¹ Para una descripción completa de todas las misericordias de la Catedral de Toledo, véase Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 102-103.

³² Para el zorro, véase Wirth, *Les drôleries*, 144-169.

³³ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 95, 113; Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*. El oso u osa con la colmena aparece en varios manuscritos castellanos del siglo XV. El oso en estas sillerías se ha interpretado como un símbolo del demonio, véase Mateo Gómez, *Temas profanos*, 95; Villaseñor Sebastián, *Iconografía marginal*, 98. Sin embargo, pensamos que quizás tenga más sentido interpretar la escena como una imagen contra el pecado de la gula.

³⁴ Ron Baxter hace una comparación entre el *Physiologus* y los Bestiarios latinos de la Baja Edad Media, véase Ron Baxter, *Bestiaries and their uses in the Middle Ages* (Londres: Sutton Publishing, 1998), 29-82. Algunos de los bestiarios bajomedievales editados que pueden contrastarse con el *Physiologus* son el Bestiario del siglo XIII de la Bodleian Library de Oxford (MS Bodley 764), véase Richard Barber, ed., *Bestiary being an English version of the MS Bodley 764* (Woodbridge: The Boydell Press, 1993) o el Bestiario moralizado de Gubbio del siglo XIV, véase Anna M. Carrega, Paola Navone, Paola, eds., *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium* (Génova: Edizioni Costa & Nolan, 1983).

³⁵ Manuel Fernández-Galiano, José Manuel Pabón, eds. trad., Homero, *Odisea* (Madrid, Gredos, 1982), 290.

³⁶ Michael J. Curley, ed. trad., *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lure* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1979), 23.

³⁷ El estudio más completo sobre la sirena en el arte antiguo y medieval es Jacqueline Leclercq-Marx, *La Sirène dans le pensé et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du myth païen au symbole chrétien* (Bruselas: Academie Royal de Belgique, 1997). Véase también Anthony Weir y James Jerman, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches* (Londres y Nueva York: Routledge, 2006, 1996), 48-53; Ron Baxter, *Bestiaries and their uses*, 41-45; Ignacio Malaxeverría, *Bestiario medieval* (Madrid: Siruela, 1999), 183-187. Para sirenas en el arte románico español, véase también Jesús Herrero Marcos, *Bestiario románico en España* (Palencia: Cálamo, 2010), 251-260. Para Navarra, véase Ignacio Malaxeverría, *El bestiario esculpido en Navarra* (Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990), 277-287.

³⁸ Franco Porsia, ed., *Liber monstorum* (Bari: Dedalo, 1976), 148

³⁹ Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 104-106; Gerardo Boto, *Ornamento sin delito*, 77-79.

⁴⁰ Un buen ejemplo es la sirena de dos colas que cubre la fachada de la iglesia de San Miguel de Lucca, véase Gigetta Dalli Regoli, "Sirene animalia sunt mortifera: animali e mostri in un architrave lucchese del XII secolo," *Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e d'arti liturgiche* 87 (1999): 405-412.

⁴¹ Leclercq-Marx, *La Sirène*, 121-228.

⁴² Dale, "Monsters, Corporeal Deformities and Phantasms," 418-420.

⁴³ Terry Pearson, "The Mermaid in the Church," en *Profane images in marginal arts of the Middle Ages*, ed. Elaine C. Block, ed. (Turnhout: Brepols, 2009), 108-114. Para el uso del espejo como una forma de aludir a la lujuria en las imágenes de los bestiarios medievales, véase Carmen Brown, "Bestiary Lessons on Pride and Lust," en *The Mark of the Beast*, ed. Debra Hassig (Nueva York y Londres: Routledge, 2000), 53-70.

⁴⁴ Chunko-Domínguez, *English Medieval Misericord Carvings*, 82-84.

⁴⁵ Curley, ed. trad., *Physiologus*, 52. El *Physiologus* otorga a los animales una moral cristiana. No obstante, la vinculación entre el castor y la castración aparece ya en fuentes romanas, véase Mateo Gómez, *Temas profanos*, 58-60. Ignacio Malaxeverría lleva a cabo una traducción del *Physiologus* y compara cada uno de los animales con otras fuentes medievales. Para el castor, véase Malaxeverría, *Bestiario medieval*, 82-86.

⁴⁶ Matthew S. Kuefler, "Castration and Eunuchism in the Middle Ages," en *Handbook of Medieval Sexuality*, ed. Vern L. Bullough, James A. Brundage (Nueva York y Londres: Routledge, 1996), 866-867.

⁴⁷ Véase la edición reciente de Argimiro Velasco-Delgado, ed., Eusebio, *Historia eclesiástica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010), 266-268. Aunque una interpretación moderna tildaría estos textos de misóginos, Jacqueline Murray pone de relieve que muchos de los castrados apreciaban a las mujeres, pero temían la debilidad de su cuerpo, véase Jacqueline Murray, "Mystical Castration. Some reflections on Peter Abelard, Hugh of Lincoln and Sexual Control," en *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. Jacqueline Murray (Nueva York y Londres: Routledge, 2011, primera edición de 1999), 84-85.

⁴⁸ Kuefler, "Castration and Eunuchism," 869.

⁴⁹ Murray, "Mystical Castration," 76-80. Matthew S. Kuefler, "Castration and Eunuchism," 886.

⁵⁰ La popularidad del castor en el arte inglés de la Baja Edad Media hizo que el castor apareciese no solo en manuscritos iluminados de Bestiarios, sino también en los márgenes de otros códices para apoyar la virtud de la castidad, véase Debra Hassig, "Marginal Bestiaries," en *Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature*, ed. L. A. J. R. Howen (Groninga: Egbert Forsten, 1997), 177-178.

⁵¹ Cixila, *Vita S. Hildefonsi*, en *Patrologia Latina*, vol. 96, ed. Jacques Paul Migne (París, 1862), 45-48. Véase también Jacqueline Murray, "The Battle for Chastity: Miraculous Castration and the Quelling of Desire in the Middle Ages," *Journal of the History of Sexuality* 28, n°1 (2019): 103.

⁵² Doron Bauer, "Custus Castor (the chaste beaver): some reflections on the iconography of the southern portal of Santa María de Uncastillo," *Journal of Medieval Iberian Studies* 1, n° 2 (2009): 213-231.

⁵³ Curley, ed. trad., *Physiologus*, 51; Malaxeverría, *Bestiario medieval*, 194-199.

⁵⁴ Francis Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages* (Cambridge, MA: The M.I.T. Press, 1971), 386-390, 399; Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge* (París: Seuil, 2011), 79-81; Hassig, "Marginal Bestiaries," 182-183.

⁵⁵ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 110-113; Marco Piccat, "Le lettere nascoste. Catalina d'Aragona e le tappezzerie del liocorno. Musée de Cluny (Parigi)," *Locus Amoenus* 10 (2010), 17-37; Freeman, "The Unicorn Tapestries," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 32 (1973-1974), 190-195.

⁵⁶ Malaxeverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, 297.

⁵⁷ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 387-399

⁵⁸ Mateo Gómez, *Temas profanos*, 110.

⁵⁹ Christa Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 1-20.

⁶⁰ Chiara Crisciani, Michela Pereira, *L'arte del sole e della luna. Alchimia e filosofia nel medioevo* (Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1996), 15-16.

⁶¹ Para la dualidad de la representación de Aristóteles en la iconografía de la Baja Edad Media, véase Pablo Ordás Díaz, “El mundo por dos cosas trabaja: la doble fortuna de Aristóteles en la Edad Media,” *Goya* 361 (2017), 271-285.

⁶² Joachim Storost, “Zur Aristoteles-Sage im Mittelalter. Geistgeschichtliche, folkloritische und literarische Grundlagen zu ihrer Erforschung,” en *Monumentum Bambergense. Festschrift für Benedikt Kraft*, ed. Gerhard Eis, Hermann Notarp (Munich: Bamberger Abhandlungen und Forschungen, 1955), 307-318.

⁶³ Para un repaso de la leyenda y sus fuentes literarias e iconográficas, véase Storost, “Zur Aristoteles-Sage,” 298-348; Joachim Storost, “Femme chevalchat Aristotte,” *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 46 (1956), 186-201. Un estudio temprano es el de George Sarton, “Aristotle and Phyllis,” *Isis* 14 (1930), 8-19.

⁶⁴ Storost, “Zur Aristoteles-Sage,” 321-330, 337-339. Más recientemente Alastair Matthews, “Ich pin der haid Aristotiles ein exempel nemend es: Performing Aristotle’s Lessons,” en *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, vol. 18, ed. Ingrid Kasten, Niklaus Largier, Mireille Scnyder (Gotinga: De Gruyter, 2010), 251-256.

⁶⁵ El manuscrito digitalizado puede consultarse en *gallica*. Para la imagen, véase Wirth, *Les drôleries*, 265-268. Otra miniatura temprana es una escena marginal del salterio de Macclesfield (MS 1-2005, fol. 233v) datado hacia 1330. El salterio se puede consultar digitalmente en el catálogo de la página web del *The Fitzwilliam Museum* de Cambridge, museo en el que se encuentra el manuscrito. Para un breve repaso iconográfico de la leyenda véase Herbert González Zymla, “Aristóteles y la cortesana. Iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI,” *Revista digital de iconografía medieval* 9, n° 17 (2017): 7-44; Marianna Craba, “L’altro fu Aristotil tanto vecchio, che si sommise di esser cavalcato. L’iconografía del Sapiente Soggiogato nei luoghi di potere,” *Fillide. Il sublime rovesciato: comico, umorismo e affini* 22 (2021): 1-12; Marianna Craba, “Aristotele cavalcato in alcuni codici miniati,” *Fillide. Il sublime rovesciato: comico, umorismo e affini* 24 (2022): 1-17.

⁶⁶ El bordado alemán se conserva en el *Augustiner Museum* de Friburgo del Bresgovia. El marfil francés y el aguamanil germano-flamenco se encuentran en el *The Metropolitan Museum of Art de Nueva York* y se pueden ver fácilmente en su página web.

⁶⁷ Storost, “Femme chevalchat Aristotte”, fig. 5; González Zymla, “Aristóteles y la cortesana”, 24.

⁶⁸ En Flandes, Renania y Suabia la escena aparece frecuentemente en grabados y relieves de los siglos XV y XVI. Dorothee Heim propone un parecido con los grabados del maestro renano de finales del siglo XV conocido como *Hausbuchmeister* (Maestro del Libro de Casa), véase Heim, “La sillería del coro,” 65-87. No obstante, los relieves de Rodrigo Alemán en la catedral de Toledo corresponden a un tipo muy extendido en grabados y relieves de ese periodo en el sur de Alemania y Flandes, véase Grössinger, *Picturing Women*, 112-115.

⁶⁹ Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur*, 74-87.

⁷⁰ Elena Muñoz Gómez, “Variantes del cabalgado en la sillería coral de Zamora,” *Anales de Historia del Arte* 28 (2018): 361-382; Elena Muñoz Gómez, “La leyenda de Aristóteles y Filis. Humor, educación y erotismo,” en *Fuentes para el estudio de las mujeres*, ed. Antonio J. Calvo Maturana et al. (Granada: Comares, 2022), 215-218.

⁷¹ Michael Camille, *The Medieval Art of Love* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1998), 18-19, 146.

⁷² Raffaele De Cesare, “Due recenti studi sulla leggenda di Aristotele cavalcato,” *Aevum* 31 (1957), 94-96.

⁷³ Camille, *The Medieval Art of Love*, 140.

⁷⁴ James A. Brundage, *Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1987), 447-450.

⁷⁵ A este respecto, el ejemplo más conocido es el cuadro de principios del siglo XVI de *Las tentaciones de San Antonio* del flamenco Joachim Patinir conservado en el Museo del Prado de Madrid, véase Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life* (Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988).

⁷⁶ Camille, *Image on the Edge*, 73.

⁷⁷ Camille, *Image on the Edge*, 139-143.

⁷⁸ Las misericordias de la sillería de la Catedral de Zamora representan otras escenas de frailes con prostitutas, véase Muñoz Gómez, “No subestimar la capacidad integradora del sistema,” 213-215.

⁷⁹ James A. Brundage *Law, Sex, and Christian Society*, 463-469; Michael Camille, *Image on the Edge*, 139-141; A. Lynn Martin, *Alcohol, Sex, and Gender in Late Medieval and Early Modern Europe* (Nueva York: Palgrave, 2001), 62-70. Recientemente Jamie Page ha estudiado la documentación relativa a la gestión de dos burdeles a finales del siglo XV en Nördlingen y Augsburg, véase Jaime Page, *Prostitution and Subjectivity in Late Medieval Germany* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 131-264.

Fecha de recepción: 4 de julio de 2023

Fecha de revisión: 2 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 16 de enero 2024