

# LAS SILLERÍAS DE CORO DEL MAESTRO RODRIGO ALEMÁN

por

HÉCTOR LUIS ARENA

## LAS SILLERIAS DEL GOTICO TARDIO EN ESPAÑA

Cuando en el siglo xv empezó a llegar a España la corriente de artistas alemanes y de los Países Bajos, casi todas las grandes catedrales estaban terminadas. La tarea del momento era el decoro interior y exterior, especialmente los portales, los grandes altares, los monumentos fúnebres y las sillerías de coro. Estas últimas presentaban especiales dificultades. La pericia del tallista debía ser grande pues la madera no recibía sobrepinturas ulteriores que corrigiesen defectos de talla. El "entallador" trabajaba a menudo independientemente; su situación en el conjunto de la obra catedralicia era semejante a la del orfebre o a la del rejero<sup>1</sup>. La sillería forma por lo general algo así como una pequeña iglesia en medio de la catedral, con el lado del este abierto hacia el altar mayor; tiene tres o a veces cuatro o más puertas de acceso ricamente decoradas. Como el Capítulo estaba formado por muchos Canónigos y Beneficiados, el número de plazas ordenadas en dos filas era grande. Se accede a la fila superior por escalerillas que interrumpen la fila inferior. El trono del obispo se encuentra en el centro del lado que enfrenta al altar mayor. Algunas sillerías tenían, además, dos puestos de honor para huéspedes de rango —la pareja real o el noble de la región— en los extremos de la fila superior.

Por lo dicho más arriba, el momento del gótico tardío es el más rico en cuanto a número y valor de las sillerías españolas. La mayoría de los ejemplares existentes pueden ser divididos en dos grupos, a saber, solamente con decoración de formas arquitectónicas o con decoración de figuras.

1. El grupo que tiene solamente decoración de formas arquitectónicas es

---

<sup>1</sup> A pesar de su independencia, el entallador estaba controlado por expertos que eran maestros y o el maestro Mayor, designados por el Capítulo.

el más numeroso. Artistas franceses trajeron las formas del "fenestrage" gótico flamígero y crearon los primeros ejemplares con formas que luego asimilaron los tallistas locales. Pero en las obras de estos últimos las arcadas en arco agudo, los rosetones, frisos, etc., están modelados con menos profundidad y mayor exuberancia en cuanto a las complicaciones decorativas, y se acentúan además el "horror vacui". Características esas que evidencian la influencia del arte árabe local. Ejemplos hermosos de este grupo se encuentran en Santo Tomás (Avila), en la cartuja de Miraflores y en el convento de Las Huelgas (ambos en Burgos), en las catedrales de Sigüenza, Palencia, Segovia, Zaragoza, Barcelona, Tarragona, Coria, etcétera.

2. Junto al primero, más numerosos, encontramos un pequeño grupo de sillerías con decoración arquitectónica y con ornamentación de figuras, que según mi opinión es el más valioso de España y quizás de Europa. Encontramos ejemplares del mismo solamente en una región bastante claramente delimitada, es decir, en el sur de Castilla, Extremadura y León. Son las sillerías de las catedrales de Toledo, Cuenca, Sevilla, Plasencia, Yuste, Ciudad Rodrigo, Zamora, León, Oviedo, Astorga, etc.<sup>2</sup> Casi sin excepción esas obras fueron concebidas, y en la mayoría de los casos realizadas, por artistas extranjeros venidos de los Países Bajos, del Bajo Rin, de Borgoña, y del norte de Francia. De su patria de origen, ellos llevaron a España elementos artísticos que se evidencian tanto en lo estilístico como en las características de la inocongrafía. Dentro de este grupo restringido, nos limitaremos ahora todavía más para estudiar unos pocos ejemplares salidos del taller del maestro Rodrigo y su grupo.

#### ALGUNOS DATOS DE LA BIOGRAFIA DE RODRIGO ALEMAN

Maestro Rodrigo es el más importante de los numerosos tallistas que trabajaron en sillerías de coro españolas del gótico tardío. Ya en vida, gozó de prestigio y varias catedrales deseaban poseer sus obras. Aunque numerosos documentos, especialmente en el archivo de la catedral de Toledo, nos hablan de nuestro maestro, sin embargo, ignoramos los datos más importantes de su biografía, a saber: dónde y cuándo nació, se formó y murió. Por primera vez aparece el artista en Toledo en 1489, citado en una serie de documentos sobre la sillería de la catedral<sup>3</sup>. Se lo llama ya las más de las veces "maestre Rodrigo, entallador"; otras veces leemos "maestro Rodrigo" y más raramente "maestro Rodrigo alemán".

<sup>2</sup> En esa época Oviedo tenía relaciones estrechas con León; Sevilla tenía contactos artísticos con Castilla.

<sup>3</sup> Véase, en esta nota y en las demás en que se hace alusión, al final de nuestro trabajo, Bibliografía n. 37 y n. 54.

Además, el diario de viaje de Hieronymus Münzer<sup>4</sup> lo llama "almano basso" solamente una vez, en 1496, se le llama "Rodrigo Duque" en las actas del Capítulo de la catedral de Sigüenza<sup>5</sup>. Entre 1489 y 1495 el artista se ocupó, como lo atestiguan numerosos documentos, de la sillería de la catedral de Toledo. En 1503 todavía se ocupaba de las sillerías de Plasencia y de Ciudad Rodrigo<sup>6</sup>. Un documento del archivo catedralicio de Toledo del año 1504, nos da las últimas noticias de Rodrigo, que todavía vivía entonces en Toledo. Pero en una inscripción de un puente de Plasencia leemos: "Esta noble ciudad de Plasencia mandó haser esta puente de la ysla reynando el Rey don Hernando e la Reyna Doña Ysabel nros. señores y comensose en el año del Señor de Mill e quinientos e acabosenelde quinientos e dose e fue maestre della mastre Rodrigo aleman". Sobre sus últimos años lo ignoramos todo. Tampoco sabemos el lugar y la fecha de su muerte.

## LAS SILLERIAS DE ATRIBUCION SEGURA

### I. TOLEDO

De los documentos catedralicios de Toledo<sup>7</sup> deducimos que Rodrigo talló las primeras veinte sillas con mayor lentitud y cuidado que el resto de la sillería. El ritmo de trabajo fue cada vez más rápido; quizá las causas de ellos fueron: a) la repetición constante de ciertas formas trajo consigo una cierta industrialización de la elaboración; b) es plausible suponer que en las fases ulteriores haya colaborado un mayor número de ayudantes; c) quizá el arzobispo don Pedro de Mendoza, donante de la obra, presionó para que se acelerasen los trabajos. El arzobispo murió el 11-I-1495, de modo que no pudo ver completa la fila inferior de la sillería.

#### A) ESTRUCTURA.

La sillería del coro de la catedral de Toledo, la más hermosa y fastuosa de

---

<sup>4</sup> MÜNZER, "doctor medicinae" de la Universidad de Pavía, ciudadano de Nuremberg y amigo del emperador Maximiliano y de su círculo de hombres doctos, emprendió un largo viaje de peregrinaje y de estudio por España, desde el 17 de septiembre de 1494 hasta el 9 de febrero de 1495. Nos ha dejado un informe interesante de su viaje, escrito casi en forma de diario en lengua latina: "Itinerarium Hispanicum". El manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Munich (Cod. lat. 431), fue editado por Ludwig Pfandl en la "Revue Hispanique", Tome XLVIII, 1920 (yo cito de esa edición). Existen varias traducciones al castellano, por ej. 1. JOSÉ LÓPEZ DE TORO, Madrid, 1951, colección Almenara; 2. JULIO PUYOL, en el Boletín de la Academia de la Historia, LXXIV, Madrid, 1924.

<sup>5</sup> Véase Bibl. n. 47, p. 231.

<sup>6</sup> Véase Bibl. n. 32, p. 284 y ss.

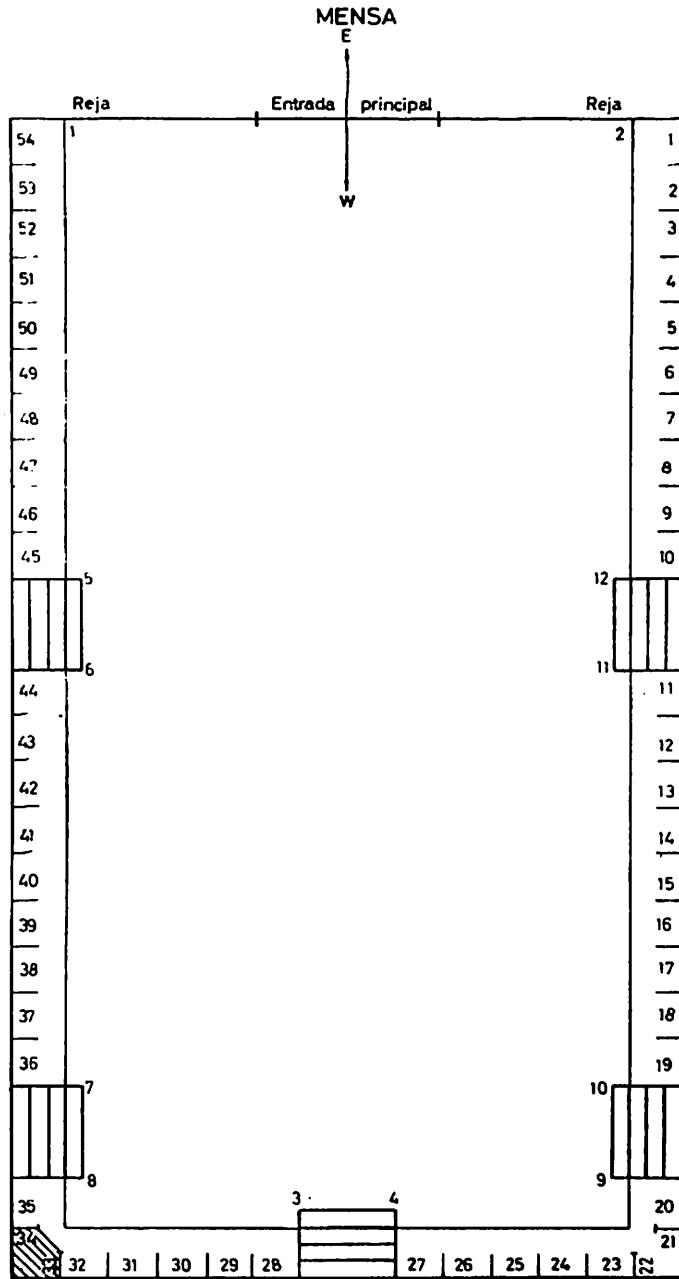
<sup>7</sup> Véase Bibl. n. 37, p. 20, 22, 24, 25, 27, 30, y Bibl. n. 54, p. 18-20, 28, 30-34, 50.

todas las de su género en Europa, fue realizada en dos fases de trabajo diferentes. La fila inferior —de fines del siglo xv— es obra del maestro Rodrigo; la fila superior —de la primera mitad del siglo xvi— es obra renacentista de Felipe Vigarni y del famoso Alonso de Berruguete. Nosotros nos ocuparemos aquí solamente de la obra de Rodrigo.

Es muy probable que Rodrigo haya proyectado también la fila superior de la sillería, pero la muerte del cardenal Mendoza interrumpió el trabajo. Podemos obtener una cierta idea de ese proyecto si estudiamos las otras sillerías terminadas de Plasencia y Ciudad Rodrigo. Se trata de la tradición del gótico: dos filas de asientos, con altos dorsales, baldaquinos, etc.; todo adornado con figuras y elementos geométricos tomados de la arquitectura.

Como sucede a menudo en España, el coro se encuentra en la nave principal, poco antes del crucero. Forma un gran espacio cerrado que abarca dos pilares e impide la visión del altar mayor. La sillería se encuentra hoy en su lugar original y no ha sufrido cambios de importancia (foto 1). Tiene 20 asientos en el lado norte, 10 asientos en el lado oeste y 20 asientos en el lado sur. El lado del este, limitado por una reja, está abierto al altar mayor (esquema I). El material usado es madera de nogal, como en la mayoría de las sillerías españolas. La sillería descansa sobre un piso de madera, sin sobreelevación, es decir, sobre el mismo plano del pavimento marmóreo de alrededor. Al encontrarse el lado oeste con los lados norte y sur se forman dos ángulos que presentan dos dorsales, pero ningún asiento. Esa es la razón de que contemos 54 relieves de los dorsales pero solamente 50 asientos. Por 5 pasillos se llega hasta los asientos superiores; cuatro miden 1,10 m. de ancho y están en los lados del Evangelio y de la Epístola; el pasillo de acceso al trono obispal, de 1,60 m. de ancho, se encuentra en el lado oeste. Cada escalón de las correspondientes escalerillas mide 20 cm. de altura.

**LAS PAREDES LATERALES.**—Las paredes laterales que limitan por los costados la serie de asientos, son una parte decorativa importante de la sillería. Su forma especial es un producto de la creatividad personal de Rodrigo; presentan formas que diríamos casi barrocas. De la forma tradicional del gótico tardío el tallista aumenta hacia arriba la parte superior y forma algo así como un trapecoide, que corresponde al pupitre de la fila superior. Las líneas rígidas de las sillerías anteriores se transforman en curvas elegantes; las formas arquitectónicas decorativas, junto con las formas graciosas de animales fantásticos ("drolleries"), enriquecen profusamente la superficie de la madera. Las dos paredes laterales de la parte este y las dos del pasillo obispal (esquema I, N.ºs 1, 2, 3, 4) son más anchas y ricas que las ocho restantes de los pasillos norte y sur. Esos laterales más grandes están decorados en el borde anterior con dos pares superpuestos de pequeñas figuras de santos, bajo baldaquinos góticos y presentan relieves de santos en el campo princi-



Esquema I.—TOLEDO.

pal, decorado también con formas cercanas al repertorio de la orfebrería y de la arquitectura. Las ocho paredes laterales restantes, por el contrario, carecen de figuras y tienen solamente una rica decoración arquitectónica de arcadas ojivales ciegas. La parte superior de todos los laterales presenta la misma estructura: en cada una, dos pares de animales o de figuras grotescas se enmarcan sobre los bordes decorados con formas vegetales.

LAS SILLAS.—Todos los asientos presentan la misma estructura, a excepción de dos, de los cuales hablaremos luego. Notamos solamente una diferencia, a saber, que las plazas del lado oeste, cronológicamente, el último grupo (esquema I, N.ºs 21-34), son unos 7 cm. más angostas que las restantes. Esto se debe a dos razones: 1) el acceso al trono del obispo debía ser más ancho; 2) el problema de los dos esquineros exigía respaldos y dorsales más angostos (esquema I, N.ºs 21, 22, 33, 34) para una mejor adecuación de los brazos laterales que se enfrentaban en ángulo recto. Con esta solución se obtuvo un efecto más armonioso. Cada plaza está formada por las siguientes partes: a/b) dos planos laterales con sus pomos respectivos; c) asientos plegables con las misericordias en el plano inferior; d) respaldos; e) los brazos; f) dorsal con el pupitre de la fila superior.

a/b) Los planos laterales están decorados con arcadas ojivales ciegas y otros elementos tomados de la arquitectura. Los pomos, que se encuentran sobre el cuarto de círculo de la pared lateral son partes "funcionales" y al mismo tiempo decorativas de la sillería, trabajadas siempre con esmero por maestro Rodrigo. En la mayoría de los casos presentan formas planas en los flancos y casi esféricas en los bordes anteriores, para cumplir mejor su función de apoyo.

Las sillas N.º 25 y N.º 30 son una inesperada excepción en lo que se refiere a los planos laterales y a los pomos (foto 5). Las superficies de los planos laterales presentan arcadas ojivales caladas, signo de un gran virtuosismo del tallista. Además, notamos una decoración de formas vegetales más rica, similar a la de las paredes laterales de la sillería. Cada uno de los pomos presenta una escena con dos o hasta tres figuras; tales figuras son más grandes y están talladas más finamente que las de los restantes pomos y descansan de diverso modo sobre el cuarto de círculo del plano lateral.

c) Los asientos plegables, de 3 cm. de espesor, tienen una misericordia en el plano inferior formada por una pequeña ménsula y un relieve. De acuerdo con la técnica del trabajo de la madera de la Edad Media, las misericordias de Toledo son del mismo bloque de madera que los asientos plegables (fotos 2 y 3).

d) De acuerdo a su función, los respaldos hubieran debido ser superficies lisas, pero eso no coincidía con la riqueza general de la sillería. Por ello, el maestro Rodrigo talló un delicado relieve de apenas 1 mm. de profundidad, que imita un brocado.

e) A lo largo de los brazos y de los respaldos corre un friso de unos 5 cm. de altura, decorado con animales y figuras grotescas. Este es el único ejemplo de riqueza decorativa en tal parte de una sillería (foto 5).

f) Sobre ese friso se encuentra una serie de dorsales bajos con bajorrelieves. Debido al gran interés iconográfico, esta serie de relieves, que representan la guerra de la reconquista del reino de Granada, es la parte más conocida de la sillería. Cada escena —hay un relieve por asiento— está enmarcada por un arco carpanel decorado con elementos vegetales, que descansa en pequeñas medias columnillas góticas (foto 10). Los ángulos superiores están ornamentados con pequeñas figuritas de guerreros, niños, animales, etc. Sobre esa magnífica serie de relieves corre otro friso con grotescos de 6 cm. de altura.

## B) ICONOGRAFÍA.

Rodrigo comenzó su trabajo en el año 1489. La última fase de la guerra de la reconquista contra el reino de Granada era entonces la empresa más importante de España. Los Reyes Católicos se encontraban a menudo en el frente y dirigían a veces las operaciones bélicas; la responsabilidad y el peso de esta dura lucha contra los mahometanos recaían sobre todas las clases sociales del país. No solamente la nobleza, sino también los Grandes de la Iglesia, participaron en los acontecimientos bélicos. El cardenal don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo, era uno de los principales conductores del ejército cristiano. Desde su ascenso al trono arzobispal se había dedicado a enriquecer la catedral de Toledo con nuevas obras de arte. El fue el donador de la sillería de Rodrigo, que debía ser un monumento conmemorativo de la guerra contra los infieles y de la persona del cardenal, uno de los actores principales de ella. Es muy probable que provenga del cardenal mismo la idea de decorar los dorsales con episodios de esa guerra.

DORSALES.—Cada relieve de los dorsales representa una escena de la guerra. Esto era una novedad sin precedentes en la iconografía eclesiástica; nadie se había animado nunca a decorar una sillería de coro con escenas de acontecimientos contemporáneos aún sin concluir. Ya el hecho de utilizar una serie de relieves historiados era una rareza. Solamente en Sevilla existía algo similar, pero los relieves sevillanos son escenas del Viejo y del Nuevo Testamento. El carácter de cruzada que tenía la guerra de Granada justificaba esa elección. En Granada se luchaba, como se había luchado en Jerusalén, contra enemigos del cristianismo. Hay cierta semejanza estilística, semejanza paralela a la similitud iconográfica, entre otras escenas y algunas de la "Crónica de Jerusalén", libro miniado alrededor de 1450 para Felipe el Bueno, duque de Borgoña. El valor histórico de los relieves de Toledo, su valor como documento de la guerra, junto a las crónicas de la época,

ya fue investigado<sup>8</sup>. Nosotros nos ocuparemos de otras características de la iconografía.

Las 54 escenas nos muestran momentos decisivos de esta larga campaña bélica. La guerra exigía casi siempre la misma estrategia: a) asedio, b) lucha ante las murallas, y si el atacante vencía, c) entrega de las llaves a las puertas de la ciudad, d) ingreso triunfal de los atacantes a la ciudad. Esos cuatro momentos tipo son los temas principales de la serie. Junto a ellos, el tallista agregó escenas laterales o paisajes. A menudo el tema principal c) tiene como acción secundaria el tema b). No es claro si se trata de dos acciones contemporáneas o sucesivas. Rodrigo se encuentra en la fase de transición entre la pluralidad de acciones representadas en una escena (gótico) y la unidad espacio-temporal de la representación (renacimiento). También nos encontramos a mitad de camino entre la representación de rasgos genéricos o individualizados. Los paisajes tienen ambas características: las ciudades con sus torres, puertas y murallas se asemejan a las representaciones medievales de Troya o de Jerusalén; pero encontramos también detalles bien individualizantes, como por ejemplo, la ciudad de Málaga con el mar, Granada con su Alhambra y su vega. No sabemos si Rodrigo estuvo alguna vez en Andalucía. El influjo principal proviene del grabado contemporáneo. De ahí también cierto "horror vacui" que le hace cubrir la superficie del cielo con elegantes ramas de viña y cardos decorativos.

Cada escena está enmarcada por un arco carpanel que deja a cada lado dos pequeños espacios angulares. En estos espacios Rodrigo talló una serie de pequeñas figuras, angelitos, pajes, "salvajes"— con armas o instrumentos musicales de guerra. Iguales figurillas se encuentran en la sillería de coro de Kleve (foto 9). Esta decoración no tiene una programa iconográfico definido. Tampoco lo tiene el resto de la figuración de la sillería que encontramos en las misericordias, pomos y laterales.

**MISERICORDIAS.**—Desde el punto de vista iconográfico, las misericordias de Toledo tienen las características de las sillerías del norte de Europa, especialmente las de Inglaterra, Países Bajos y el Bajo Rin: es inútil buscar una organicidad unitaria en la gran serie de escenas colocadas sin un orden preciso preestablecido.

En Toledo podemos distinguir entre, 1) un grupo con significación simbólica, y 2) otro grupo que refleja la diversidad de la vida cotidiana contemporánea.

1. El simbolismo de las misericordias es un tema muy vasto<sup>9</sup>. Nos limita-

---

<sup>8</sup> Véase Bibl. n. 10. En ese trabajo aparecen reproducidos todos los relieves de los dorsales. Carriazo se limita a estudiarlos solamente desde el punto de vista histórico-iconográfico. Nosotros utilizaremos la numeración de Carriazo para señalar cada relieve.

<sup>9</sup> Cf. Bibl. n. 5 y n. 29.



remos a señalar algunas fuentes principales de la iconografía medieval, con ejemplos de la sillería toledana. Los diversos animales, reales o fantásticos, son un medio común para simbolizar virtudes y vicios humanos. Fuente muy difundida para ello fue en el medioevo el "Physiologus", obra que parece ser de los primeros siglos del cristinismo<sup>10</sup>. Es claro que no tiene porqué haber un influjo directo, sino que el texto antiguo se transmitía también oralmente por toda Europa. Leones, dragones, sirenas, monos, unicornio, etc., aparecen en las misericordias de Toledo.

Otras fuentes son las fábulas, máximas, refranes y leyendas de la época. El origen es diversísimo; algunos motivos se pueden reconducir a su fuente, como por ejemplo, en la misericordia 27 (foto 3) de Toledo, en que un hombre arroja margaritas a un puerco, que ilustra un texto del Nuevo Testamento: "neque mittatis margaritas vestras ante porcos...". Otros ejemplos de tradiciones populares: "Phyllis cabalga sobre Aristóteles" (miser. 15 y 44), "el zorro y las gallinas" (miser. 42), etc.

2. El segundo grupo de misericordias presenta, diríamos, "representaciones" de costumbres, usos, oficios, diversiones, etc., del tiempo. Dada su capacidad de narrador, Rodrigo prefirió este tipo de escenas, algunas de las cuales tienen un significado moral, pues son sátiras de la vida religiosa o laica de su tiempo, por ejemplo: "un monje ofrece dinero a una mujer" (miser. 28, foto 2). Otras escenas son solamente una descripción de la vida que rodea al artista. Muchos de esos temas se encuentran también en los grabados y miniaturas contemporáneas del norte de Europa.

PAREDES LATERALES.—El valor iconográfico de esta parte de la sillería es menos importante que el valor decorativo. En el campo central de las paredes laterales hay grandes relieves (0,70 m. de altura ca.), con figuras de santos: San Jorge en el N.º 1, Santiago en el N.º 2. Los relieves del N.º 3 y del N.º 4 fueron tapados torpemente en época posterior por la escalera que lleva al trono obispal.

Dado que la sillería exaltaba la guerra contra los infieles, es fácil comprender la elección de San Jorge, el caballero que lucha contra el pecado, y de Santiago, al que los españoles invocaban en la guerra.

En la parte superior de todas las paredes laterales hay grandes figuras de animales y de monstruos. Es posible que tuviesen algún sentido alegórico, pero yo creo que prevalecen allí el gusto decorativo sobre toda otra consideración.

POMOS.—Junto con los animales de las paredes laterales, las figuras de los pomos son las "drolleries" más importantes de la sillería (adopto el término francés

---

<sup>10</sup> Cf. *Der Physiologus*, editado en alemán, con notas, por OTTO SEEL, ARTEMIS VERLAG. Zurich-Stuttgart, 1960.

"drolerie" —también usado por la literatura alemana— para designar los elementos figurativos grotescos, cómicos, que no tienen otro fin que el divertir y decorar). También aquí predomina lo decorativo sobre lo iconográfico. Animales, monjes, acróbatas, dragones, etc., son excusas para tallar alegres formas.

Al ir estudiando la sillería de Toledo hemos ido viendo que se trata de una obra del gótico tardío. Sin embargo, encontramos algunas características que evidencian influencias indirectas del renacimiento. Encontramos, por ejemplo, pequeños "putti" con armas y estandartes que, no ya dependientes de una dada superficie, sino libres y alegremente, se mueven como asomados a una ventana (foto 7). Esos amorcillos no fueron inspirados directamente por obras renacentistas italianas sino por imitaciones alemanas y de los Países Bajos del siglo xv <sup>11</sup>.

### C) CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS.

Aunque el maestro Rodrigo tuvo varios ayudantes en Toledo, la cualidad de toda la sillería es constantemente alta. No puedo ver las grandes diferencias que reconoce Carriazo entre el lado de la epístola y el del evangelio <sup>12</sup>, ni tampoco de carpintería y que dejó la parte con figuras a otros artistas <sup>13</sup>. En Toledo especialmente es casi imposible distinguir manos diferentes. Evidentemente, el maestro controlaba todo el trabajo hasta en los menores detalles.

Los 54 relieves de los dorsales están influenciados tanto por altares tallados en el Bajo Rin y en los Países Bajos, como por grabados y miniaturas del ámbito artístico flamenco-borgoñón. En los pomos, las "droleries" de los dorsales, las paredes laterales, brazales, respaldos, y en general, en cuanto a la estructura de las sillas, se nota la influencia de la zona del Bajo Rin, de la cual creo que proviene Rodrigo. Además, no debemos olvidar el contacto fructuoso de Rodrigo con el lenguaje formal de Toledo, especialmente de la arquitectura.

a) ESCENAS DE LOS DORSALES.—Era una difícil tarea representar tantas escenas similares sin caer en aburrida monotonía. El tallista usó numerosas variaciones dentro de dos esquemas compositivos básicos:

1. Se puede describir el esquema más utilizado del siguiente modo: la superficie se divide en dos zonas —izquierda y derecha—; la ciudad asediada y el paisaje en una zona, el ejército español en la otra. La zona con la ciudad y el paisaje tiene a menudo una pequeña escena secundaria que ayuda a la descripción (por ejemplo, un habitante de la ciudad que huye con su asno; la última escara-

<sup>11</sup> Se encuentran ejemplos en obras del grabador alemán E. S.; del holandés E. Reuwich; del holandés "maestro de S. Bartolomeo", activo en Colonia; y del alemán Hans Memling, activo en Brujas.

<sup>12</sup> Cf. Bibl. n. 10, p. 4.

<sup>13</sup> Cf. Bibl. n. 38, p. 198.

muza entre atacantes y defensores, etc.). Los muros de la ciudad son casi siempre esquemáticos, imitación de grabados con vistas de Troya o de Jerusalén, que estaban entonces muy difundidos en Europa. La atención del tallista, en cambio, se concentraba en la representación del ejército español. En primer plano aparece casi siempre el grupo de los principales actores: el rey Fernando, la reina Isabel, el cardenal Mendoza y los nobles, ya reciben las llaves de la ciudad y el homenaje de los vencidos, ya cabalgan hacia la ciudad conquistada. Los menores detalles —armas, armaduras, arneses, banderines, instrumentos de música, etc.—, están descritos detalladamente con una técnica habilísima.

2. El segundo esquema básico, menos usado, divide la superficie en una zona superior y otra inferior. El artista usa esta solución cuando debe representar acciones complejas o que exigen mayor espacio. Entonces, la visión de la ciudad ocupa la parte superior más pequeña y la acción principal tiene todo el ancho de la escena para desplegarse mejor en el primer plano.

Entre los antecedentes principales para estos relieves se cuentan, sin duda, los grabados flamencos y alemanes. Pienso en los grabados con que el maestro WA representó en el tercer cuarto del siglo XV escenas de la guerra de Borgoña<sup>14</sup>. Ausencia de exacta representación de la profundidad espacial, proporciones irreales, rica decoración de los marcos en forma de arco, acumulación de figuras en una escena, acción narrativa, gusto por los detalles decorativos que distraen de la acción principal, esos son algunos de los rasgos típicos del gótico tardío que encontramos en los relieves de Toledo.

La talla tiene solamente 2 cm. de profundidad; los relieves están adosados a una placa de madera que impresiona, como el cielo en el plano posterior. Esta solución de colocar dos placas de madera —una tallada sobre la otra sin tallar— responde a la necesidad artesanal de terminar el trabajo lo más rápida y fácilmente posible. Con ello Rodrigo se diferencia de la exigencia técnica de los artistas del renacimiento; él es un tallista del gótico tardío, sus tallas recuerdan las labores del orfebre, que impresionaban más como una pluralidad aditiva que como una totalidad unitaria. Quisiera comparar la serie de los 54 relieves con una hermosa cadena; cada escena es un magnífico eslabón.

b) FORMAS ARQUITECTÓNICAS.—Las formas decorativas arquitectónicas de la sillería pertenecen al vocabulario general de la época. Las encontramos en grabados, obras de orfebrería, arquitecturas, tallas, pinturas y gobelinos. Sin embargo, hago notar la gran variedad entre las soluciones de Rodrigo y los grabados del maestro WA, que según M. Lehrs era un orfebre, pues grabó numerosas formas que debían servir como modelo para la orfebrería (fotos 8 y 10)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cf. Bibl. n. 20, p. 218, 219 y Bibl. n. 25, tomo VII, lámina XIV y XXII.

<sup>15</sup> Cf. Bibl. n. 20, p. 223, 236 y 251.

**MISERICORDIAS.**—Las misericordias de Toledo son tan valiosas en cuanto al lado estilístico-formal, como los famosos relieves. Testimonian una gran destreza, tanto en lo que se refiere a la composición como a su ejecución. Rara vez representa Rodrigo una figura sola. El carácter narrativo de las misericordias pide un diálogo o una acción entre varias personas o animales. Desde el punto de vista formal, el esquema compositivo más usado es el siguiente: el espacio está dividido en tres zonas verticales, a saber, dos volúmenes llenos y uno vacío en el medio (foto 2). Esa distribución corresponde a los semicilindros sólidos colocados bajo las ménsulas que sirven en cierto modo como fondo de la escena de la misericordia. Este esquema es variado, con sumo ingenio de modo que no se nota monotonía alguna. Nunca olvida el tallista que su obra debe cumplir una función práctica; no obstante su riqueza de inventiva formal, las misericordias llenan también plenamente su cometido de apoyo.

d) **POMOS Y GROTESCOS DEL DORSAL.**—Rodrigo resolvió en los pomos mejor aún que en las misericordias el problema de aunar belleza con utilidad. En los pomos hubo que estructurar los puntos de apoyo con la resistencia suficiente a su función, para que aguantaran el peso de quien se sienta o levanta del asiento. Además, la forma del pomo debía ser cómoda a la mano humana, adecuarse a sus dimensiones. No obstante tales condicionamientos, Rodrigo creó figuras dinámicas, libres. Soluciones similares encontró el maestro para los que se hallan sobre las pilastras de los dorsales.

Hay que buscar el origen de los motivos de los pomos, según creo, en la sillería de la iglesia de los frailes franciscanos menores de Kleve. Esa obra, terminada en 1474, es el trabajo más importante de la escuela de talla del Bajo Rin en el siglo XV. Hay una gran cantidad de detalles en Kleve que se vuelven a encontrar repetidamente en Toledo y en las otras obras de Rodrigo.

e) **PAREDES LATERALES.**—La tradición gótica asignaba a esta parte de la sillería un papel decorativo importante. En Toledo se sigue en cuanto a lo formal, al igual que toda la escuela del Bajo Rin, el ejemplo maestro de la sillería de la catedral de Colonia y especialmente de la sillería de la iglesia de San Andrés (siglo XIV) de la misma ciudad<sup>16</sup>. La parte superior de las paredes laterales de esas sillerías tenían "drolleries" y a veces escenas religiosas o profanas. Rodrigo retoma esa tradición; pero en él lo decorativo es netamente predominante sobre lo iconográfico.

f) **RESPALDOS Y BRAZOS.**—Las tallas de los respaldos de la sillería de Toledo repiten un dibujo que imita al brocado italiano, entonces muy difundido

<sup>16</sup> Cf. Bibl. n. 14, p. 15 y 16 y Bibl. n. 12, tomo VI, fascículo 4, lámina VI.

en toda Europa. Rodrigo tomó ese motivo posiblemente de algunas sillerías del Bajo Rin. Por desgracia, los respaldos de la sillerías de Kleve han desaparecido, la de Kalkar, aunque unos años posterior a la de Toledo, puede servir como ejemplo de ese grupo.

Los brazos de la sillería de Toledo son el único caso en toda Europa. En ninguna parte, ni en la misma España, encontramos tal despliegue de riqueza decorativa en una parte exclusivamente funcional de la sillería. Vemos allí un friso ininterrumpido de encantadoras fantasías grotescas (fotos 4 y 5). Otro ejemplo más de la magnificencia con que se quiso decorar el coro de la catedral principal de España.

## II. PLASENCIA

### 1. ALGUNOS PORMENORES SOBRE LA HISTORIA DE LA SILLERÍA.

Tampoco pudo el maestro Rodrigo terminar su segunda sillería según los planes iniciales. Además, la sillería sufrió importantes modificaciones de otras manos, hechas muchos años después de muerto su autor. Las vicisitudes de la sillería dependen de las vicisitudes de las obras de reconstrucción de la catedral misma; por ello, debemos detenernos un momento en esto.

En el siglo XIII se echaron las bases de la catedral de Plasencia, pero las obras avanzaron solamente durante la primera mitad del siglo XIV. Por esta razón surgió una iglesia de planta románica pero con formas del gótico primero. Poco después de la consagración, el templo resultó pequeño y el obispo Gutiérrez Álvarez de Toledo tomó la iniciativa en 1498 para construir una nueva catedral más grande. Los mejoras arquitectos de España fueron llamados para los nuevos proyectos; entre ellos estaba Enrique Egas. Los trabajos progresaron lentamente; la nueva catedral quedó inacabada: cuando en 1578 se colocó solemnemente "el Santísimo" el templo contaba solamente con la zona absidal, el transepto y una arcada de las naves longitudinales. Dificultades económicas paralizaron en ese punto las obras. La sillería del coro fue concebida antes de 1498 para la vieja catedral y llegó a ser colocada en ella. Después de 1565, fue instalada en la única arcada de la nave central de la nueva catedral<sup>17</sup>. Es probable que ya en 1508, Rodrigo hubiese

---

<sup>17</sup> El 9-XI-1565, el Capítulo catedralicio ordenó entre otras cosas: "Luego los dichos señores mandaron que los Mayordomos de la fábrica hagan sacar las sillas del coro que están en casa de Juan Leal y se lleven a la Iglesia nueva para que se aderecen e limpien" (Archivo de la catedral, libro 12 de las actas capitulares, folio 433). Este documento me fue hecho conocer por el Rvdo. D. Manuel López Mora, archivero de la catedral de Plasencia, a quien debo además su cordial ayuda, que tanto agradezco, para poder estudiar la sillería de Plasencia,

dejado los trabajos de la sillería, pues los documentos de esos años ya no lo citan. Apoyan esta suposición los dorsales con entarsiadados renacentistas, que seguramente no son obra de nuestro maestro, quien tampoco es responsable de la nueva instalación de la sillería en la nueva catedral —causante de varios daños irreparables al haber sido necesario adecuar el mueble a las nuevas dimensiones de la arquitectura—<sup>18</sup>. En la catedral vieja la sillería ocupaba dos arcadas de la nave central, mientras que en la nueva debía abarcar la única arcada de la nave central, mucho más ancha. Por ello no podemos hacernos una idea de la disposición original y debemos limitarnos a un estudio de las partes de la sillería. De todos modos la obra causa gran efecto en el espacio colosal de la nueva catedral.

## 2. LA SILLERÍA.

### A) ESTRUCTURA.

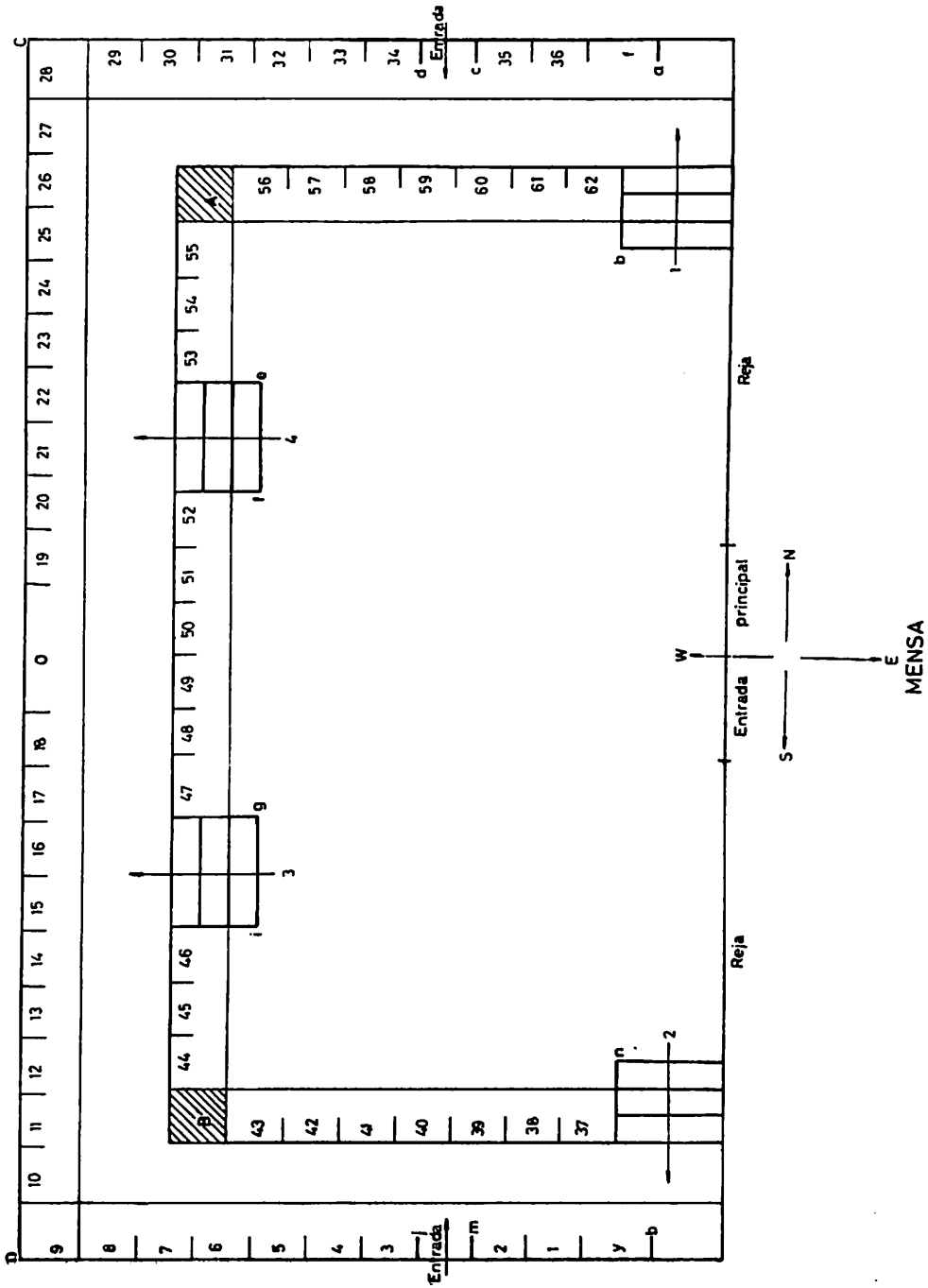
Podemos servirnos de nuestros análisis de la sillería de Toledo para evitar repeticiones. La sillería de Plasencia tiene las sillas de la fila superior y de este modo sirve para complementar la de Toledo. El material utilizado, como en la mayoría de los casos en España, es madera de nogal; no existe ningún basamento, es decir, las sillas apoyan directamente sobre el pavimento de la iglesia. A pesar de que la planta actual de la sillería no es la originaria, podemos estar seguros de que siempre hubo cuatro accesos a la fila superior, pues todas las paredes laterales son originales del maestro Rodrigo. Actualmente hay dos en el lado oeste que, creo, deberían haber estado en los lados norte y sur en la primitiva disposición. El trono del obispo se encuentra en el medio de la fila superior del lado oeste (esquema II, N.º O, foto 11); las primeras sillas de los lados norte y sur son las plazas reales (N.º F para Fernando —foto 14— y N.º Y para Isabel). Estas tres sillas principales tienen elementos que las destacan del resto.

**PAREDES LATERALES BAJAS.**—Son los elementos más característicos de la mano de Rodrigo. La estructura sigue los lineamientos de Toledo, pero la superficie es más angosta, más alta y modelada con mayor simplicidad (foto 15). Las figuras grotescas y las formas arquitectónicas son semejante a Toledo pero la desaparición de las arcadas ciegas corresponden en Plasencia a la evolución general de esa década en el gusto decorativo.

**LAS SILLAS.**—En lo que respecta a los planos laterales, pomos, asientos plegables con la misericordia, y los respaldos y brazaes, ambas filas de asientos son en

---

<sup>18</sup> Se notan especialmente esos daños en las esquinas de la fila superior (véase esquema II, C-D).



Esquema II.—PLASENCIA.

Plasencia bastante iguales a las de Toledo, pero algo más simples (foto 17). En las otras partes de la sillería notamos mayores diferencias con relación a Toledo. Trataremos primeramente la fila inferior y después la fila superior.

Los respaldos inferiores tienen como en Toledo y en Kalkar relieves chatos que imitan a brocados. El dibujo del relieve está grabado a cuchillo y luego está ahuecada la superficie del fondo con una profundidad de 1 mm. para que resalten los frutos y flores del dibujo (foto 13). Los respaldos superiores tienen ricos entarsados con motivos diversos. Pero son obras del renacimiento, quizá del tercer cuarto del siglo XVI.

Los dorsales inferiores tienen como en Toledo relieves historiados; estos relieves son muy bajos y forman algo así como un friso (foto 13). Es fácil pensar en una relación con los relieves de los dorsales de la sillería de Sevilla, obra de un tallista flamenco, pero en Sevilla la calidad del trabajo es menor (foto 12). También de Sevilla parece provenir la estructura de los dorsales superiores: en la parte baja hay relieves bajos —50 cm. de ancho por 18 cm. de altura— y sobre esos relieves una pared alta con entarsados; en la parte superior, arcos en ojiva, con decoración de formas vegetales y una serie de arcadas ciegas. Pero la calidad de Plasencia es muy superior a la de Sevilla.

La zona alta de la sillería muestra un equilibrio armónico entre verticales y horizontales.

ASIENTOS ESPECIALES (N.<sup>os</sup> O, F, Y).—El rango de las personas que ocupan las sillas especiales (obispo, rey reina), está destacado en esas sillas de diversas maneras: por la posición especial —centro y extremos— en la sillería; por la especial mayor elevación —descansan sobre una base especial— que permite a sus ocupantes una visión dominante y ser visto mejor; por la especial decoración: pomos y misericordias son más grandes y ricas, brazales con "drolleries" (como en Toledo), el respaldo obispal tiene un relieve con motivos vegetales; sobre los entarsados de los dorsales vemos altorrelieves, a saber, en la silla del obispo "la vocación de Pedro" (foto 22), y en las sillas reales dos ángeles que sostienen un escudo con las iniciales SM (Santa María), pues la catedral estaba dedicada a la Virgen María (foto 14); por último, esas sillas principales tienen como remate superior un baldaquino en forma de torre (foto 11).

## B) ICONOGRAFÍA.

La iconografía de la sillería de Plasencia sigue los lineamientos de la de Sevilla. Entre ambas ciudades había estrechas vinculaciones económicas, políticas y culturales; no es de extrañar que el Capítulo plasentino adoptase la iconografía de la reciente sillería sevillana como fuente de inspiración. A este respecto dedu-



timos que Maestro Rodrigo se limitó a obedecer órdenes capitulares. Por esto no notamos en lo iconográfico ninguna novedad importante. A continuación anoto algunos comentarios que me parecen interesantes.

**RELIEVES DE LOS DORSALES.**—Los relieves de los dorsales de ambas filas de sillas tienen escenas del Viejo y del Nuevo Testamento. Es difícil decir si hubo alguna intención precisa en el orden de sucesión de las escenas porque los cambios posteriores introdujeron muchas variaciones respecto al ordenamiento primigenio. La situación actual no permite reconstruir tal orden inicial, aunque supongo que nunca existió un programa detallado y minucioso. Es seguro que ya desde un principio hubo escenas del Viejo Testamento y de los Evangelios en ambas filas, pues los relieves superiores miden 50 cm. de ancho por 18 cm. de altura; los inferiores, en cambio, 61 cm. de ancho por 25 cm. de altura, y de este modo podemos concluir que no hubiese sido posible durante los cambios posteriores mover un relieve de una fila a otra. Las escenas no ofrecen iconográficamente nada novedoso.

**PAREDES LATERALES.**—Según los temas podemos separar dos grupos. Las cuatro paredes laterales que flanquean los pasillos superiores de acceso constituyen el primer grupo (cf. esquema II, N.<sup>os</sup> c, d, j, m, foto 18). Están decoradas con mayor riqueza pero siempre siguen el tipo del Bajo Rin (foto 9): en una superficie rectangular, una o dos grandes figuras apoyadas sobre una ménsula bajo una falsa bóveda de nervaduras enmarcadas por un arco. Las figuras principales de ese grupo son: "San Pablo" (N.<sup>o</sup> c) frente a "Adán y Eva después de la caída" (N.<sup>o</sup> d); "Santiago" (N.<sup>o</sup> j) frente a "Caín y Abel" (N.<sup>o</sup> m).

El segundo grupo de paredes laterales presenta un escudo en el campo principal, bajo un arco ojival (N.<sup>os</sup> a, b, e, f, g, i, n, o). Está representado ahí el orden jerárquico de la sociedad medieval: N.<sup>o</sup> b) y N.<sup>o</sup> n) la alteza celeste —un ángel sostiene en b) un escudo con las SM entrelazadas (Santa María), en n) con las letras JHS (Jesus Christus)—, las cuatro paredes e, f, g, i, las dignidades eclesiásticas y seculares —e) tiene el águila de San Juan que mantiene el escudo de los reyes católicos (foto 15), f) muestra una tiara papal sobre el escudo con las llaves de Pedro, g) un escudo bajo un sombrero de cardenal, i) un escudo gentilicio de Plasencia—. El resto de las paredes laterales carece de significación iconográfica.

**POMOS Y "DROLERIES" DEL DORSAL.**—Lo mismo que en Toledo, podemos afirmar que nos encontramos aquí con que el gusto por lo decorativo predomina sobre lo iconográfico. Sin embargo, algunos pomos tienen evidente intención narrativa, con escenas de la vida cotidiana —"un juglar y su oso" (foto 16), "un clérigo leyendo", etc.—, o presentan escenas bíblicas —"Sansón y el león"—, otros presentan figuras humanas o de animales, decorativas, a veces grotescas.

MISERICORDIAS.—Las misericordias de Plasencia testimonian la vena narrativa del tallista. Casi sin excepción las misericordias son escenas donde se representa algo, y eso hace el encanto especial de ellas (foto 23). Encontramos leyendas, sátiras, fábulas, escenas de la vida cotidiana, etc., pero no hay un preciso programa iconográfico unitario. Vemos numerosas figuras de bufones, acróbatas, "salvajes", osos, etc., personajes todos que actuaban en escenas cómicas en las fiestas de las cortes. El tono era dado por la corte de Borgoña<sup>19</sup>; la nobleza vecina imitaba esos usos. Los duques de Kleve, especialmente Juan I (1419-1481), que se había educado en Dijon, junto a su tío el duque Felipe el Bueno, gustaban de tales fiestas. Juan I fue el donador de la sillería de Kleve en 1474, en la que también encontramos muchos bufones, juglares, acróbatas y "salvajes". Rodrigo, evidentemente, llevó del Bajo Rin a España esos temas.

El valor principal de la sillería de Plasencia no reside en su iconografía, pero no obstante ello, ofrece al estudioso de iconografía medieval numerosos motivos de interés.

### C) CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS.

Durante los años en que Rodrigo dirigió los trabajos de la sillería de Plasencia, su fama se había extendido ya en varias regiones. Al mismo tiempo el maestro debía atender también otras obras en Toledo, Ciudad Rodrigo, proyectos para Sigüenza, etc. Esa diversidad de tareas ocasionó un aumento de ayudantes en los diversos talleres que trabajaban bajo la guía de Rodrigo (posiblemente eran tres: en Toledo, en Plasencia y en Ciudad Rodrigo). Su actividad personal se distingue más en Plasencia; por contrato, él se había comprometido a trabajar "con syete oficiales labrando por oficial con ellos e contandose como uno de los dichos oficiales" (Doc. del archivo de la catedral de Plasencia, transcripto de J. R. Mérida, Bibl. N.º 32, p. 284 y ss.).

Tomando en consideración lo dicho más arriba y tratando de acordarlo con las obras que nos han llegado a nuestros días, concluimos: 1) En la sillería de Plasencia trabajaron más ayudantes que en la sillería de Toledo, o al menos eran más independientes; 2) no obstante ello, la calidad de la obra se mantiene alta, sobre todo en las partes con figuras; 3) las partes realizadas por otras manos siguen directivas y esquemas de Rodrigo, esto se evidencia sobre todo en los dorsales; 4) dado que los entarsados de los respaldos son posteriores a 1550, deducimos que Rodrigo dejó la obra inacabada.

Trataremos ahora algunas características formales de partes aisladas de la sillería.

<sup>19</sup> Cf. Bibl. n. 9, p. 312-313.

RELIEVES DE LOS DORSALES.—Aunque sostengo que Rodrigo controló la totalidad del ciclo y quizá proyectó los bocetos, y no obstante ser consciente de la poca seguridad de todo intento de distinguir diversas manos en una obra medieval, de todos modos creo que se pueden distinguir ciertas diferencias formales bastante claras. Creo poder diferenciar dos concepciones artísticas en la sillería. Junto a Rodrigo, según documentos, trabajaban siete ayudantes, pero solamente uno evidencia cierta independencia y rasgos que permiten separarlo del maestro. Tratemos de caracterizar a las dos personalidades.

El tallista *A*, posiblemente Rodrigo mismo, alcanza mayor calidad; sus relieves están muy cerca de los de Toledo. Las figuras se mueven con mayor comodidad y tranquilidad en el espacio. El fondo —plantas, montañas, piedras, cielo, ciudades, espacios interiores, etc.—, juegan un papel importante. La composición no es rígida ni forzada; la perspectiva —aunque sin los supuestos matemáticos del renacimiento— es considerada por el tallista, hay profundidad espacial, los gestos, los pliegues de los paños, la mímica, el paisaje, son más dulces, menos movidos (foto 19). Gran parte de esas características recuerdan a las de la obra maestra del maestro Arnt y de Everhard von Monster, el altar de "las siete alegrías de María" (1483-1493), que se encuentra en la iglesia parroquial de Kalkar. Noto semejanzas especialmente con las tres escenas de la "pradella" de ese altar (fotos 19 y 21), obra de Everhard von Monster (cf. Bibl. N.º 27).

El tallista *B* podría ser llamado "expresionista", pues en sus escenas domina el movimiento, la inquietud (foto 20). El artista se interesa solamente en los personajes humanos, que son demasiado grandes para las dimensiones de las escenas, de modo que el fondo carece casi de importancia. Apenas hay profundidad espacial, lograda con efectos primitivos de perspectiva. Los gestos, poco naturales, se despliegan en una composición pensada en las dos dimensiones del plano. Los pliegues de los paños, la mímica, los detalles decorativos, son arcaicos para la época. Según mi opinión este estilo tormentoso, rústico, algo arcaico, se debe a un tallista hispánico que sigue la tradición artesanal local.

Ambos tallistas trabajaron también en las estatuillas de las pilastras y de la balaustrada superior.

MISERICORDIAS Y POMOS.—El fruto mejor de la obra del maestro Rodrigo se encuentra en las misericordias y en los pomos. El tallista, que domina el formato menor, cuidó hasta los menores detalles. Las misericordias de Plasencia son más independientes de las ménsulas y de los asientos que las de Toledo: tienen sus propias leyes compositivas. Una segunda ménsula les sirve como plano de base. Cada escena cuenta con un efecto de perspectiva, aunque las figuras están concebidas en dos dimensiones. Notamos solamente un plano delantero para las figuras principales y un plano posterior para los objetos de la escena: árboles, rocas,

casas, torres, muebles, etc. Los modelos fueron especialmente grabados flamencos y del norte de Alemania. Como ejemplo evidente de ello cito la mis. N.º 60, "dos campesinos que riñen", que sigue exactamente el grabado del maestro FvB (fotos 23 y 24).

**PAREDES LATERALES.**—Repetimos que el maestro Rodrigo creó sus obras mejores en las "drolleries" de la sillería. Esto se evidencia también en las paredes laterales, en las que sobre las figuras talladas en las superficies centrales se destacan las formas grotescas de animales fantásticos que hacen todavía más movidos los bordes superiores.

**PARTES ARQUITECTÓNICAS.**—Lógicamente en esas partes de la sillería es de esperar la influencia de los mayores arquitectos de la época. Sabemos de los contactos de Rodrigo con Juan Guas en Toledo y de que es casi seguro que también existieron con Enrique Egas en Plasencia. Egas trabajó en los planes de la nueva catedral por el año 1497 y fue quien —según un documento del archivo catedralicio— tasó el valor de la talla de Rodrigo. No podemos entrar en pormenores aquí, pero un somero estudio de los detalles de estructura de la sillería evidencia el influjo del repertorio formal de las construcciones mayores de esos arquitectos.

**LAS SILLAS REALES Y LA DEL OBISPO.**—Esas plazas recibieron un realce especial: misericordias, pomos y paredes laterales fueron ejecutadas con mayor dedicación. Las "drolleries", que también se encuentran en la concavidad de los brazales, son de muy fina talla. El respaldo del trono del obispo tiene un relieve de formas vegetales de casi 2 mm. de profundidad, virtuosismo que varía un grabado del maestro FvB<sup>20</sup>.

Tres baldaquinos en torre realzan aún la especial categoría de esos siales.

El relieve del dorsal del trono obispal representa "la vocación de Pedro" (foto 22). Se trata de un hermoso trabajo: el vivaz movimiento de las olas y de los paños y la expresividad de los rostros evidencian la acción dramática. La figura de Cristo es más tranquila, segura; como contrapolo de la figura de Pedro, conmovida ante el llamado divino.

Una vez que hemos estudiado con cierto detalle la sillería de Plasencia, vemos que maestro Rodrigo cumplió el deseo del Capítulo, que aspiraba a poseer en la catedral una de las más ricas y hermosas obras de su género.

---

<sup>20</sup> Cf. Bibl. n. 20, p. 167.

## III. CIUDAD RODRIGO

## A) ESTRUCTURA.

Fernando II elevó la ciudad de Ciudad Rodrigo a sede obispal en el año 1160, y pocos años después empezaron los trabajos para la nueva catedral. La planta del templo es del tipo románico de Borgoña, pero las formas particulares son ya del primer gótico. Probablemente se ultimaron las obras a mediados del siglo XIII. Hacia fines del siglo XV y comienzos del XVI el Capítulo catedralicio ordenó renovar y enriquecer ciertas partes del templo. Los frutos principales de esa decisión son la nueva bóveda de la zona este y la sillería del coro (foto 27).

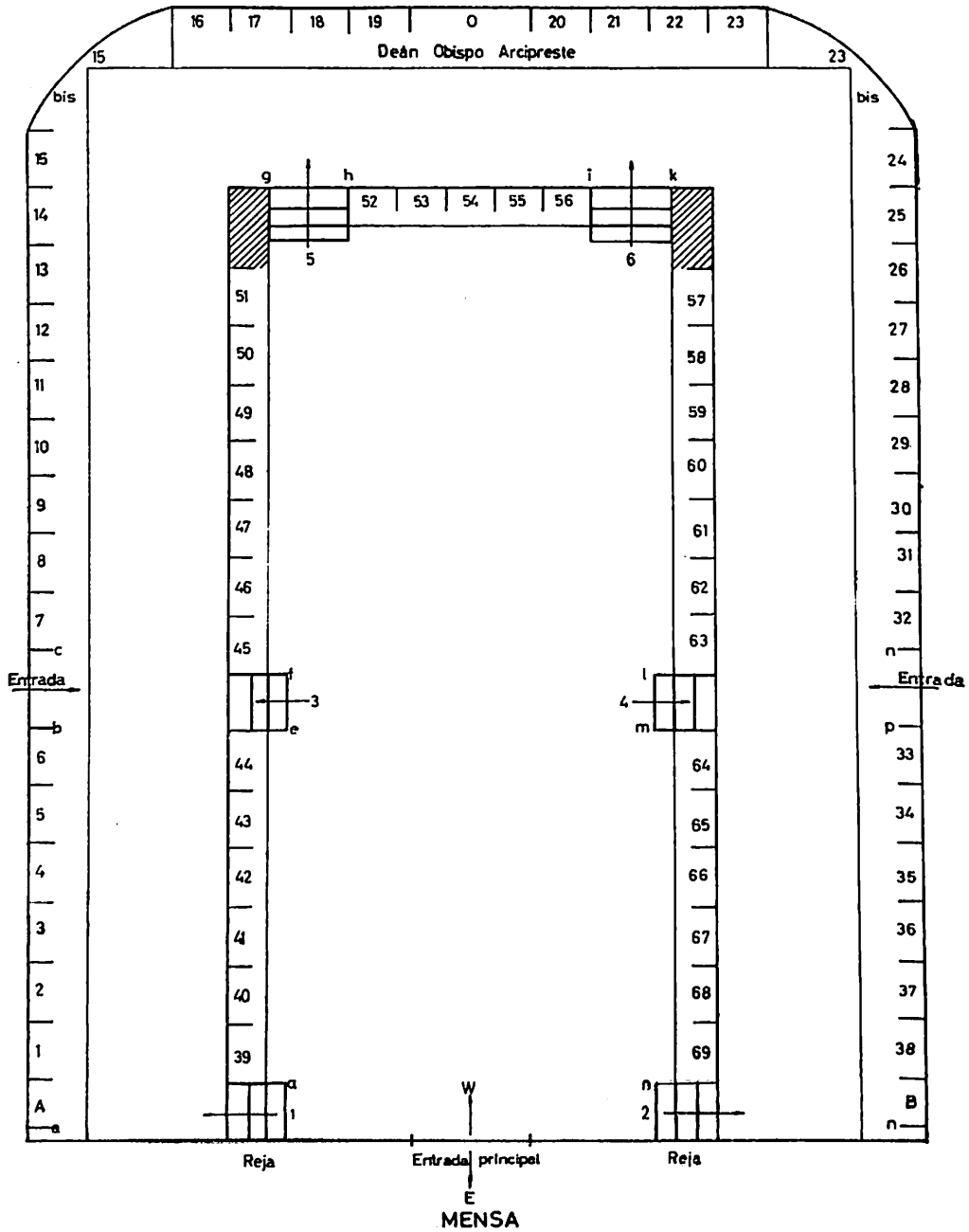
La sillería se encuentra en la nave central, abierta al altar mayor y limitada por un trascoro erigido en los mismos años, que presenta dos puertas con una parte superior con formas decorativas similares a las de la sillería. No sabemos si hubo antes otra sillería en la catedral; al menos sabemos que ese lugar ya estaba destinado al coro desde mucho tiempo antes, pues en la parte superior de los pilares de la nave central vemos cuatro ángeles con trompetas que provienen de fines del siglo XIII o comienzos del siglo XIV. En líneas generales, nuestra sillería tiene las características de los ejemplares del gótico tardío: madera de nogal, dos filas de sillas con dorsales y paredes laterales; plazas especiales para el obispo y otras personas importantes, ningún basamento, escalerillas de acceso a la fila superior, etc. El estado de conservación es bueno; notamos cambios o modificaciones esenciales luego de su ejecución. La única excepción son dos paredes laterales bajas del lado oeste (cf. esquema III, N.ºs k, g), cuyas características —curvas blandas, malos relieves en el borde superior, etc.—, no concuerdan con el resto de la sillería (foto 32). Tampoco son originales ni la escalera vecina ni las plazas N.ºs 53, 54 y 55, que son más estrechas y pobres (sin misericordias, paredes laterales, pomos y brazales)<sup>21</sup>.

El trono obispal (O) y las sillas A, B, se diferencian por una mayor decoración; las sillas N.ºs 19 y 20, destinadas respectivamente al "Deán" y al "Arcipreste" son unos 5 cm. más anchas.

Pasamos ahora a ocuparnos en particular de las diversas partes de la sillería. Esta tercer obra importante de Rodrigo sigue la estructura de las dos anteriores; por ello nos limitaremos casi exclusivamente a señalar las diferencias, para evitar repeticiones.

Según el tipo, las sillas son de filiación del Bajo Rin. Paredes laterales, pomos, asientos plegables con las misericordias, respaldos y brazales son una versión simplificada de las formas que ya vimos en Toledo y Plasencia (foto 33).

<sup>21</sup> Las sillas n. 52 y 56 son auténticas solamente en parte. El estudio de la sillería de Ciudad Rodrigo me fue posible gracias a la gentil disposición del Rvdo. Máximo Martín, archivero de la catedral.



Esquema III.—CIUDAD RODRIGO.

Sin embargo, encontramos también algunos ejemplares que revelan la mano maestra de Rodrigo. Con excepción de las buenas misericordias, notamos cierta "rusticidad" que determina una menor firmeza general de la sillería si se la compara con las otras ya citadas.

Los dorsales de la fila inferior tienen un friso con formas vegetales estilizadas, separadas por pequeñas pilastras rematadas con "drolleries". La simplicidad que evidentemente se persiguió en la zona inferior contribuye a que resalte el vistoso efecto decorativo de la zona superior (foto 33). Un friso bajo con muy hermosas "drolleries" corre por la parte baja de los dorsales. Por sobre él encontramos una elegante decoración con formas geométricas, vegetales y con figuras humanas entrelazadas con gran habilidad y fantasía. Los arcos curvos sobre los arcos en ojiva responden a la tendencia de la época de aminorar el efecto de estos últimos mediante la acumulación de otros tipos de curvas y segmentos de círculo.

Luego de la gran riqueza de la zona de los dorsales superiores, las bóvedas regulares de los baldaquinos impresionan como una contraposición tranquilizadora. La balaustrada que remata la sillería en la parte superior retoma el dinamismo formal. Los pináculos marcan el ritmo de esa zona que corona la obra que, como una elegante cadena —las influencias de la orfebrería son también evidentes— completa el gran efecto decorativo de toda la parte superior (foto 33).

**SILLAS ESPECIALES.**—Al igual que en Plasencia, notamos que además del trono obispal (O), las dos sillas de los extremos del este de la fila superior (A, B), recibieron una decoración más rica. No está aclarado quiénes eran los personajes a quienes estaban destinadas esas plazas. Yo supongo que eran también los reyes católicos. En dos paredes laterales de la sillería vemos los escudos de Castilla y Aragón. Poco tiempo antes de que maestro Rodrigo comenzara su labor, Ciudad Rodrigo había apoyado las pretensiones al trono de Castilla de Juana la Beltraneja contra Isabel. La ciudad tuvo que doblegarse ante el poder de esta última y entregarse a los reyes católicos. Hubo de aprovecharse entonces toda ocasión favorable para hacer ostensible la autoridad de Isabel y de Fernando; la nueva sillería catedralicia daba buena ocasión para ello.

Las sillas A, B, muestran solamente una importante variación: los dorsales tienen una decoración con motivos vegetales más rica y libre. La talla tiene mayor relieve y está ejecutada con mayor esmero. Ambos relieves se asemejan al respaldo del trono obispal de Plasencia.

El trono del obispo (O), en cambio, se destaca por varios elementos: planos laterales, pomos y misericordias son más ricos, grandes y finos (foto 29). El baldaquín y la balaustrada son diferentes<sup>22</sup> y terminan en forma de torre de unos

<sup>22</sup> Las formas provienen evidentemente del retablo mayor de la catedral de Toledo (cf. "Ars Hispaniae", tomo VIII, figs. 360 y 361).

150 cm. de altura. Pero la mayor variación está constituida por el dorsal que muestra una gran figura de San Pedro, apoyada en una ménsula. Se trata de un relieve de unos 150 cm. de altura (foto 28).

## B) ICONOGRAFÍA.

En las últimas obras de Rodrigo las influencias locales son mayores, quizá debido al creciente número de ayudantes. En la rica decoración de los dorsales, creo notar el eco de un hispanismo formal, que se revela además en la simplificación y limitación de las figuraciones narrativas en favor de elementos abstractos decorativos. Ese desplazamiento de lo figurativo a lo geométrico abstracto es, según mi opinión, la diferencia esencial entre Ciudad Rodrigo, por una parte, y Plasencia o Toledo por otra. En la estructura hay casi total semejanza con las sillerías anteriores, en lo que toca a la iconografía, en cambio, notamos más diferencias que similitudes.

**DORSALES.**—Pierden aquí el carácter narrativo de las otras sillerías. Solamente el dorsal del trono del obispo (O) mantiene un elemento figurativo, el apóstol Pedro (foto 28). La representación del Príncipe de los apóstoles con libro y espada, eleva la dignidad de quien se sienta en el trono.

**MISERICORDIAS.**—Las misericordias, con pocas excepciones, acentúan el aspecto decorativo en desmedro del aspecto narrativo. La mayoría representa figuras de animales reales o fantásticos. Sin un significado determinado, juegan un papel semejante a las "drolleries" de los pomos y de las paredes laterales.

Solamente un pequeño grupo de misericordias mantiene la vena narrativa que predomina en Plasencia y en Toledo. Esos ejemplares son los que evidencian mayor calidad artística. Los temas son conocidos: representaciones de fábulas, temas bíblicos, satíricos, alegóricos y mitológicos, etc. (foto 29).

**PAREDES LATERALES.**—Las paredes laterales muestran un ciclo iconográfico que sigue un panorama de fácil intelección. En el campo central del N.º a) y del N.º r) vemos un relieve: un vaso con azucenas, es decir, un símbolo mariano, que se encuentra en todas partes en la catedral de Ciudad Rodrigo, pues ésta está dedicada a la Virgen María. En el N.º b) y N.º o) vemos el águila de San Juan que sostiene el escudo de Castilla y Aragón. Frente a los símbolos reales se encuentran los de los príncipes de la Iglesia, bajo un sombrero cardenalicio (N.º c) y N.º n). Las restantes paredes laterales tienen solamente formas decorativas.

Este rápido estudio de la iconografía de la sillería de Ciudad Rodrigo revela que la tendencia local de privilegiar lo decorativo en desmedro de lo narrativo se acentúa en mayor medida que en las obras anteriores de maestro Rodrigo.



## C) CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS.

Como ya hemos dicho, el constante aumento de obras obligó al maestro Rodrigo a emplear mayor número de ayudantes en la realización de sus proyectos. La consideración formal de la sillería de Ciudad Rodrigo corrobora esta aseveración. El maestro tuvo que ausentarse del taller por largos períodos; los ayudantes estaban, pues, más libres en su trabajo. Esta es la causa de cierta falta de unidad si se compara esta obra con las de Plasencia o Toledo. Sin embargo, al considerar en detalle algunas partes de la sillería, nos encontramos con una obra de categoría.

LOS ESPALDARES Y BRAZALES responden a su funcionalidad sin especial decoración; las formas son vigorosas, algo ásperas, y en neto contraste con las zonas ricamente decoradas.

LAS MISERICORDIAS evidencian claramente la colaboración de diversas manos en la obra. Desde el punto de vista estilístico podemos separar las misericordias de Ciudad Rodrigo en tres grupos: a) del maestro Rodrigo; b) de un tallista con características renacentistas; c) de ayudantes diversos que siguen las directrices del maestro.

a) Unos pocos ejemplares denotan la intervención personal de Rodrigo; son tan hermosos como los mejores de Toledo o de Plasencia: esquema III, N.ºs O, 7, 20, 33, 34, 35 y 37 (foto 29). El gusto de representar hasta los menores detalles, el carácter narrativo de la representación, la hábil adecuación de las formas al espacio disponible bajo las ménsulas con las que forman una unidad, el equilibrio de la composición, el movimiento y vivacidad de las figuras, la libertad del miniaturista que se siente cómodo en el formato pequeño, todos esos son rasgos que destacan a ese pequeño grupo de misericordias como las mejores de la sillería.

b) El segundo grupo se debe a otro tallista, interesado en los nuevos problemas artísticos del renacimiento. Casi todos los ejemplares de ese grupo representan guerreros desnudos, que con escudo, espada, lanza o maza, luchan, caen, yacen en el suelo, etc.: N.ºs A, B, 15, 17, 18, 21, 22, 66 (foto 30). Los rasgos anatómicos del cuerpo están modelados con sumo cuidado; el tallista excede el límite del espacio bajo las ménsulas; él no es un miniaturista y necesita mayor espacio para crear volúmenes vigorosos; trabaja independientemente del maestro Rodrigo; sus misericordias revelan cierto pathos heroico, que es ajeno a la bonomía medieval de aquél.

c) Según mi opinión, este tercer grupo, el más numeroso, debe adjudicarse a varios ayudantes que siguieron modelos del maestro. La calidad oscila mucho:

en algunos se puede gozar el hábil trabajo del cuchillo, la superficie bien tallada; en otros solamente encontramos estériles copias escolares.

LAS PAREDES LATERALES están talladas con esmero. Dada la importancia que tienen para el efecto global de la sillería, creo que el maestro trabajó en ellas personalmente, al menos en parte. Las fieras y figuras grotescas son de lo mejor de la obra (foto 31).

LOS POMOS, en cambio, no alcanzan la calidad de Toledo o de Plasencia. La imitación repetida de unos pocos modelos del maestro es monótona, las dimensiones son a menudo inelegantemente grandes. Excepciones brillantes, quizá obra de Rodrigo mismo, son los ejemplares N.<sup>os</sup> 61, 62, 63 y O.

Lo mismo sucede con las volutas en la parte superior de los dorsales bajos.

DORSALES SUPERIORES.—El friso que corre a lo largo de la zona baja de los dorsales superiores muestra una serie grotesca de "drolleries"; hombres, animales, monstruos, llenan con éxito su función decorativa. Algunos dorsales tienen tallas no originales que evidencian un manierismo de fines del siglo XVI y elementos decorativos de la antigüedad clásica: N.<sup>os</sup> 23, 24, 25, 28. Las tallas restantes de los dorsales son un trabajo bueno, que revela seguridad y destreza en la realización (foto 25). Rodrigo utilizó como guía diversos grabados del siglo XV como, por ejemplo, los "ornamentos con figuras" del "maestro de la Pasión de Berlín" (cf. Hollstein, Bibl. N.<sup>o</sup> 20, p. 108, 109, 111) (foto 26).

La única figura de grandes dimensiones de la sillería es la del apóstol Pedro, en el dorsal del trono del obispo (foto 28). Nuestro artista se siente inseguro: las líneas de los pliegues se repiten con cierta monotonía, no se domina el problema de la anatomía —los brazos son cortos y no es clara la contraposición de la pierna que apoya y la pierna que se dobla—, lo figura en general es rígida. Se nota que se trata de un agrandamiento de un modelo apto para dimensiones más pequeñas. Rodrigo es un gran miniaturista, aquí no se encuentra en su mejor terreno.

#### IV. RECAPITULACIÓN.

Por documentos sabemos que el maestro Rodrigo trabajó en la sillería de Toledo entre 1489 y 1495, en la sillería de Plasencia desde 1497 hasta por lo menos 1503, y en la sillería de Ciudad Rodrigo desde 1498 hasta por lo menos 1503.

Las tres obras muestran características semejantes:

a) *La estructura* de las tres sillerías corresponde a la tradición nordeuropea del gótico tardío.

b) Según uso de la época, *el programa iconográfico* fue dado por el donante o el Capítulo catedralicio. En Toledo la idea de representar la guerra de Granada como cruzada de fe contra los infieles proviene, probablemente, del arzobispo González de Mendoza. El resto de las figuras sigue las características iconográficas de la tradición de los Países Bajos y del Bajo Rin.

c) *El valor formal* de las obras evidencia cierto cambio: en Toledo notamos los mejores resultados; el maestro trabajó personalmente en gran parte y controló de cerca el resto de la obra, para la cual dispuso de medios económicos holgados; en Plasencia notamos ya la intervención de otras manos, aunque el control de Rodrigo pudo salvar la impresión general de unidad de la sillería; en Ciudad Rodrigo vemos mayor número de ayudantes y con una mayor independencia, y además, el maestro tiene límites económicos bien precisos, causas que originan desniveles cualitativos.

De todos modos en todas las obras existe un alto nivel artístico que las destaca de otras de su tiempo.

### INFLUENCIA DE LA ACTIVIDAD DE RODRIGO EN OTRAS SILLERIAS

Toda nueva obra maestra ejerce de inmediato un influjo sobre las obras que surgen después en las regiones vecinas. Esa influencia puede resultar un acicate positivo que impulse a nuevas empresas artísticas a generaciones posteriores, o, por el contrario, puede ser un factor negativo que, al suscitar imitaciones pedestres, paraliza la capacidad creadora de los seguidores.

Las obras de Rodrigo influyeron en varios trabajos posteriores, sobre los que nos detendremos brevemente para notar en qué consisten esas influencias. Se trata de las sillerías de Yuste, Zamora y Sigüenza.

#### I. YUSTE.

No lejos de Plasencia, se encuentra Yuste, el monasterio de Jerónimos que hospedó a Carlos V, fundado a comienzos del siglo xv<sup>23</sup>.

La sillería del coro de Yuste muestra en el dorsal del trono del obispo las armas del obispo de Plasencia, don Gutiérrez Álvarez de Toledo (1498-1506), con lo que disponemos de un elemento certero para datar aproximadamente la obra,

---

<sup>23</sup> Cf. Bibl. n. 13.

que, por lo tanto, fue realizada durante los mismos años que la sillería del coro de la catedral de Plasencia. La misma diócesis, el mismo obispo y las estrechas relaciones del convento de los Jerónimos con Plasencia, permiten suponer una influencia directa del maestro Rodrigo <sup>24</sup>.

Los elementos de la zona inferior de la sillería tienen cierta semejanza con las obras de Rodrigo. La zona superior, por el contrario, con sus formas renacentistas, se diferencia notablemente (cf. Oxea, Bibl. N.º 13, fig. 27). Pero las partes parecidas son de menor calidad, de imitación escolar, de nivel artesanal; tanto que a primera vista ya se puede negar la atribución a Rodrigo. Yo me inclino a pensar que el maestro debe haber enviado a alguno de sus ayudantes a realizar la obra de Yuste, y que quizá le ha dado algunos bocetos para la misma, pero nada más.

## II. ZAMORA.

La sillería de la catedral de Zamora es uno de los ejemplares más hermosos de Europa. Fue ejecutado bajo el obispado de Meléndez de Valdés (1496-1506), pero, dado que no se ha conservado el archivo catedralicio, no hay datos seguros respecto de los realizadores del trabajo. Los nombres de artistas que Fernández Duro recabó de los archivos municipales indican origen flamenco o del norte de Francia <sup>26</sup>. La opinión de Casaseca <sup>27</sup>, de Gómez Moreno <sup>28</sup> y otros, de que Rodrigo fue el director del trabajo, no tiene ninguna base aceptable.

La estructura de la sillería es la general de entonces. Las grandes medias figuras en relieve de los dorsales inferiores revelan cierta influencia renacentista (formal e iconográfica); no es posible pensar que Rodrigo sea el autor de las mismas, sino más bien que fueron talladas por artistas de generaciones posteriores. Basta compararlas con el San Pedro de Ciudad Rodrigo para notar la distancia que las separa. Los elementos decorativos de la sillería de Zamora revelan más bien cierto parentesco con obras de Brabante, tales como la sillería de Hert-zogenbosch.

No obstante lo dicho más arriba, la influencia indirecta del maestro Rodrigo en Zamora no se puede desconocer, sobre todo en la zona de los asientos. Especialmente se nota esa influencia en los pomos de los asientos, que son muy parecidos a los de Plasencia o de Toledo, y de igual calidad.

---

<sup>24</sup> Cf. Bibl. n. 11, tomo 1, p. 11; el autor atribuye la sillería al maestro Rodrigo mismo.

<sup>25</sup> Cf. Bibl. n. 13, fig. 27.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ DURO, *Memorias históricas de Zamora*, tomo II, p. 182-184 y 267. Los nombres son los siguientes: Mateo de Holanda, Pedro Fiyon, Giralte de Bruselas, Pedro Picardo, Juan Estórseme.

<sup>27</sup> Cf. Bibl. n. 1, p. 60.

<sup>28</sup> Cf. Bibl. n. 16, p. 113-114.

## III. SIGÜENZA.

La sillería de la catedral de Sigüenza pertenece al tipo de sillerías con decoración geométrica. Existen pocos documentos sobre la obra pero suponemos que sus autores eran gente hispana, dado el desarrollo en superficie de motivos decorativos góticos abstractos y su semejanza con otros ejemplares tales como el de Santo Tomás de Avila, el de la Cartuja de Miraflores, Coria, Palencia, etc. Solamente el trono obispal constituye una excepción (foto 43). En su dorsal vemos dos ángeles que sostienen un escudo y las figuras de dos profetas en relieve. Además, el trono del obispo tiene pomos y misericordias con las "drolleries" típicas de los tallistas nórdicos, a diferencia del resto de la sillería, en donde esos elementos no existen. Esas figuras del trono hacen recordar la manera de Rodrigo. Y si tenemos en cuenta que el maestro tuvo relaciones con el Capítulo siguntino, y que viajó a Sigüenza varias veces <sup>29</sup>, nos parece que es pertinente suponer una influencia personal o al menos mediata del artista en esa parte importante de la sillería. Rodrigo debe haber trazado bocetos y luego haber enviado ayudantes para la ejecución; de ahí que su influencia se note con tanta evidencia.

EL PROBLEMA DEL ORIGEN Y DE LA FORMACION  
DEL MAESTRO RODRIGO

Al estudiar las obras del maestro Rodrigo hemos visto que conflúan en ellas elementos e influencias de tres regiones diversas: España, Países Bajos, Bajo Rin. A veces, esas influencias diferentes entraban en conflicto —por ejemplo, el carácter narrativo del arte flamenco y la inclinación a lo geométrico de las tallas españolas—, pero el tallista supo armonizar esos opuestos.

A pesar de que tenemos numerosos documentos, no hay certeza ni acuerdo para determinar el lugar de origen y la zona donde se formó Rodrigo. Según se crea que una u otra región de las arriba citadas predomine en su obra, se forman así tres hipótesis.

La *hipótesis a)* dice que Rodrigo nació en España, que fue probablemente hijo de un tallista o escultor de los Países Bajos. Debió recibir su formación con su padre o con algún maestro connacional de su padre, y haber trabajado ya en Toledo en sus años de aprendiz.

La *hipótesis b)* sostiene que el maestro proviene de los Países Bajos o de Flandes. El joven Rodrigo tuvo que haberse formado en Gante, Bruselas, Amberes u otra de las entonces florecientes ciudades de los Países Bajos, que eran impor-

---

<sup>29</sup> Cf. Bibl. n. 47, p. 231.

tantes centros artísticos. Solamente como oficial o como joven maestro debe haber emprendido viaje a España.

La hipótesis c) prefiere ver en la región del Bajo Rin el lugar de origen y de formación de Rodrigo. El artista recibió sin duda la influencia del mundo artístico-cultural que tenía su centro en la corte borgoñona, pero en sus años de aprendizaje debe haber trabajado en el Bajo Rin. Allí florecían importantes centros de la talla en madera —Kalkar, Kleve, Kempen, etc.—, de donde tomó, junto con las características nordeuropeas, el sello local característico que distingue sus obras.

Las tres hipótesis tienen buenos argumentos, todas fueron más o menos explícitamente sostenidas. Creo que vale la pena cotejarlas y probarlas enfrentándolas, ya con los documentos aún existentes, ya con las obras mismas.

#### I. LAS HIPÓTESIS FRENTE A LOS DOCUMENTOS.

HIPÓTESIS a).—Los documentos que se conservan en Toledo, Plasencia y Ciudad Rodrigo denominan al artista "Rodrigo entallador"; raras veces leemos "Rodrigo alemán, entallador". Aunque los documentos dicen "alemán", esto no cotradice la afirmación de que la patria de Rodrigo sea España. El artista pudo haber sido hijo o nieto de un nordeuropeo, y eso ya era suficiente para explicar la palabra "alemán" en los documentos de entonces.

HIPÓTESIS b).—El hecho de que los documentos digan "maestro Rodrigo alemán" no asegura su nacionalidad alemana, en el sentido actual de esa palabra. En tiempos de Rodrigo no existían límites precisos —tanto en lo lingüístico, como en lo cultural, en lo económico, en las costumbres, etc.— entre el Bajo Rin, la zona belga flamenca y la actual Holanda. Más aún: el ducado de Kleve estaba muy relacionado con el ducado de Borgoña. Sería anacrónico pretender precisiones de límites para esa época. Para los españoles de los siglos xv y xvi un hombre que provenía del lejano norte de Europa —ya sea Bélgica, Holanda, Alemania o Dinamarca— era un "alemán". "Alemán era casi sinónimo de "del norte de Europa". Por lo tanto "maestro Rodrigo alemán" pudo también ser oriundo de los Países Bajos.

HIPÓTESIS c).—Lo arriba expuesto es perfectamente correcto, y así lo confirman otras fuentes documentales coetáneas. No habría, pues, solución si hubiese que contar solamente con documentos de archivos. El diario de H. Münzer, de los años 1494-1495<sup>30</sup>, confirma ese uso lato de la palabra "alemán". Pero Münzer, para quien "almanus" es un "genus" que abarca a todos los europeos

<sup>30</sup> Sobre MÜNZER, véase nota 4.

del norte, agrega casi siempre a esa denominación otra precisión, a saber, o el nombre de la ciudad de origen, la región o alguna otra determinación del lugar de proveniencia. El escribe sobre "almani ex Flandria (op. cit., p. 88 y 138), "almanus ex Gmunda Suevie" (op. cit., p. 138), "almanus nobilis ex Tanzig" (op. cit., p. 85), etc. Al referirse a la sillería de Toledo escribe: "Sedilia chori sunt multa et ex novo a quodam almano basso sculpa" (op. cit., p. 117). ¿Qué entendía Münzer por "almanus bassus"? En primer lugar están excluidas todas las regiones del centro y del sur de la actual Alemania. Pero como Münzer usa a menudo también la especificación "ex Flandria", pueden darse dos interpretaciones: a) "Bassus" puede significar genéricamente el norte de Alemania, y "ex Flandria" solamente una parte de la misma región. En ese caso, no se podrá concluir nada seguro; b) pero como esa región estaba en parte bajo el dominio del emperador y en parte (Flandes occidental) bajo el reino de Francia, puede interpretarse el texto de Münzer del modo siguiente: "almanus bassus" corresponde a un súbdito del imperio; "almanus ex Flandria" a un súbdito de la corona francesa. Esta segunda interpretación permite afirmar que Rodrigo no era un flamenco de la región occidental. Esa suposición se corrobora, según mi opinión, con el estudio estilístico de las obras, a que nos referiremos a renglón seguido.

## II. LAS HIPÓTESIS FRENTE A LAS OBRAS.

Enfrentemos ahora las tres respuestas respecto del origen y de la formación de Rodrigo con las obras del artista.

a) INFLUENCIAS HISPÁNICAS.—Es innegable que en las obras de Rodrigo se revelan influencias hispánicas. Al referirnos a tendencias hispánicas aludimos a la inclinación por el desarrollo de la decoración, la repetición continuada de motivos ornamentales iguales, preferencia por la bidimensionalidad en desmedro del volumen y de la profundidad, gran fantasía creadora de formas abstractas, capacidad de asimilación de lenguajes ajenos que son adaptados a los propios fines estéticos, etc. Tales características, como ya hemos dicho, son cada vez más marcadas con el correr de los años y se evidencian más claramente en las últimas obras. Esto, sin embargo, habla en contra de la hipótesis a), pues es más razonable pensar en una asimilación progresiva de las tendencias del nuevo ambiente por parte del artista. Además, nunca esos rasgos hispánicos son la dominante en las tallas de Rodrigo.

b) INFLUENCIAS DE LOS PAÍSES BAJOS.—Si examinamos las dos restantes respuestas —Países Bajos, Bajo Rin— se nos presenta la grave dificultad de la diferenciación estilística entre ambas regiones, que en el siglo xv dependían,

cultural y artísticamente, de la corte de Borgoña. Especialmente durante los años de Felipe el Bueno, las ciudades de Flandes eran los centros creadores de donde se irradiaban las novedades artísticas a las regiones vecinas. Este hecho es alegado por los defensores de la hipótesis b) en apoyo de sus puntos de vista. Según esta hipótesis, Rodrigo pasó sus años de formación en una de esas ciudades —Bruselas, Amberes, etc.—, y una vez en España, siguió en fructuoso contacto con artistas provenientes de los Países Bajos y sus obras (Hannequin, Cueman, Egas, etc.), lo que robustece la filiación de su obra en aquellas comarcas. Otro argumento en favor de la hipótesis b) es la gran influencia de la gráfica de los artistas de los Países Bajos. A menudo nos hemos encontrado en las sillerías de Rodrigo con ecos de los grabados del maestro FvB, del maestro WA, del maestro "de las cintas enrolladas" ("Bandrollen"), etc. Por último, otro argumento sería la extrema libertad de Rodrigo para representar temas escabrosos en pomos y misericordias de sus sillerías, característica de la tradición iconográfica de los Países Bajos durante el gótico tardío.

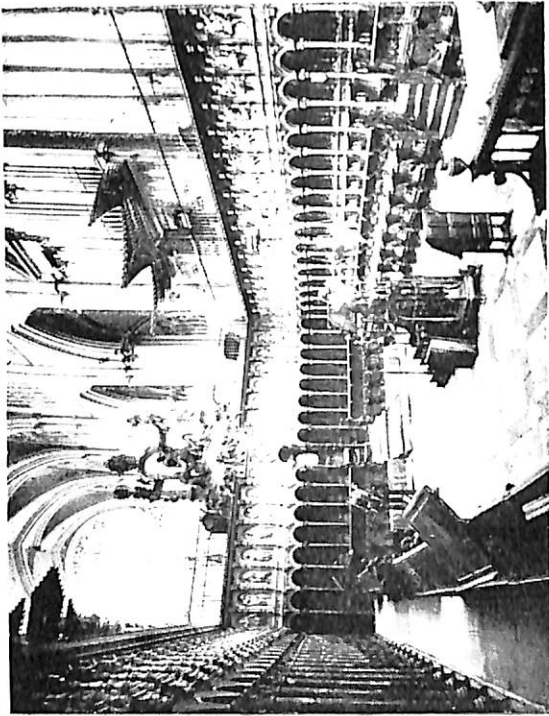
Tales observaciones son muy atractivas, pero se podría responder, junto con los defensores de la hipótesis c), es decir, con quienes afirman la importancia de las *influencias del Bajo Rin*, lo siguiente: La innegable existencia de elementos artísticos de los Países Bajos no asegura la validez de ninguna de las dos respuestas b) y c). En tiempos de Rodrigo, ya lo hemos dicho, no había separación entre los Países Bajos y el Bajo Rin, en el sentido actual de esos términos. El arte de la talla del Bajo Rin era una versión provincial del mundo de los Países Bajos. Lo que en Bruselas, Gante o Amberes se creaba y realizaba con refinamiento y gran distinción, sufría en Kleve, Kalkar, Xanten, Kempen, Wesel, Emmerich, etc., una transformación y una simplificación en el sentido artesanal. Las obras de Rodrigo evidencian esa transformación hacia lo artesanal, que tiene como contraparte positiva una gran seguridad de ejecución. Respecto de las escenas de la guerra de Granada, por ejemplo, podríamos repetir las palabras de Lüthgen (Bibl. N.º 27, p. 329) sobre las tallas del Bajo Rin "...es impensable en esas escenas el efecto del espacio real, como ocurre en las obras de Juan Bormann" <sup>31</sup>

En la zona del Bajo Rin floreció especialmente el arte de la talla en madera. Kalkar, residencia obispal desde 1444, poseía varios talleres de importancia que producían sillerías y retablos. La sillería de Kleve, fechada en 1474, es la obra más antigua de ese ambiente que ha llegado hasta nosotros. Ya hemos aludido a las numerosas semejanzas de ella con las sillerías del maestro Rodrigo. Aún mayor semejanza existe entre las obras de Rodrigo con algunas escenas del altar de "las siete alegrías de María" (1483-1493), que se encuentran en la iglesia parroquial

---

<sup>31</sup> Jan Bormann fue el más importante tallista que trabajó en Bruselas en el siglo xv,

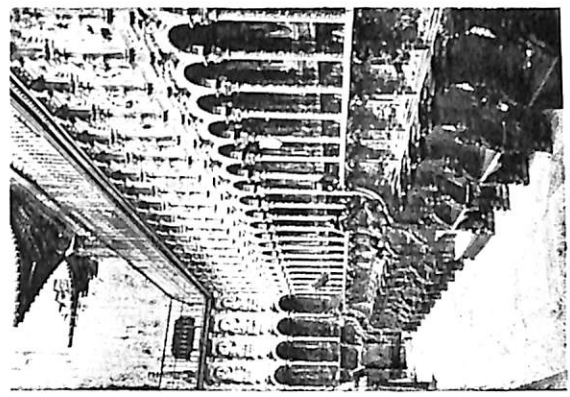




1



2

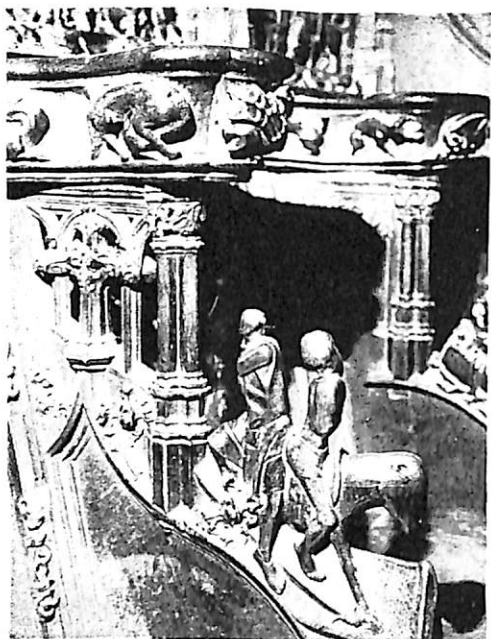


4



3

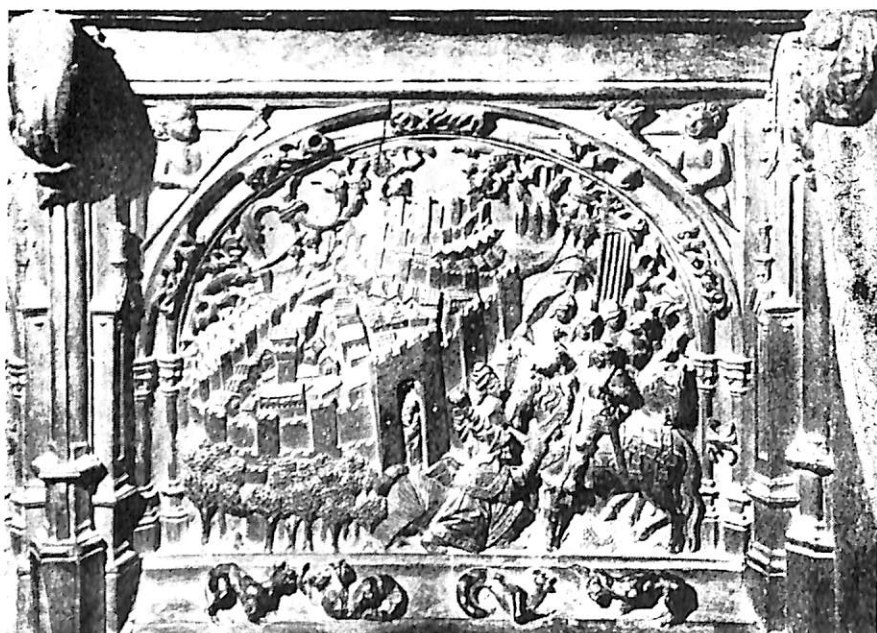
1. Sillería baja de la Catedral de Toledo. Vista general.
- 2 y 3. Idem. Misericordias.
4. Idem. Lado norte.



5

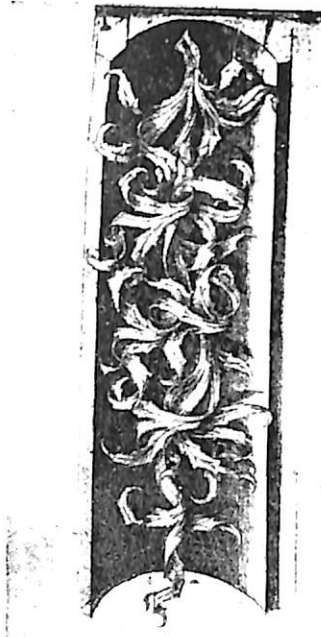


6



7

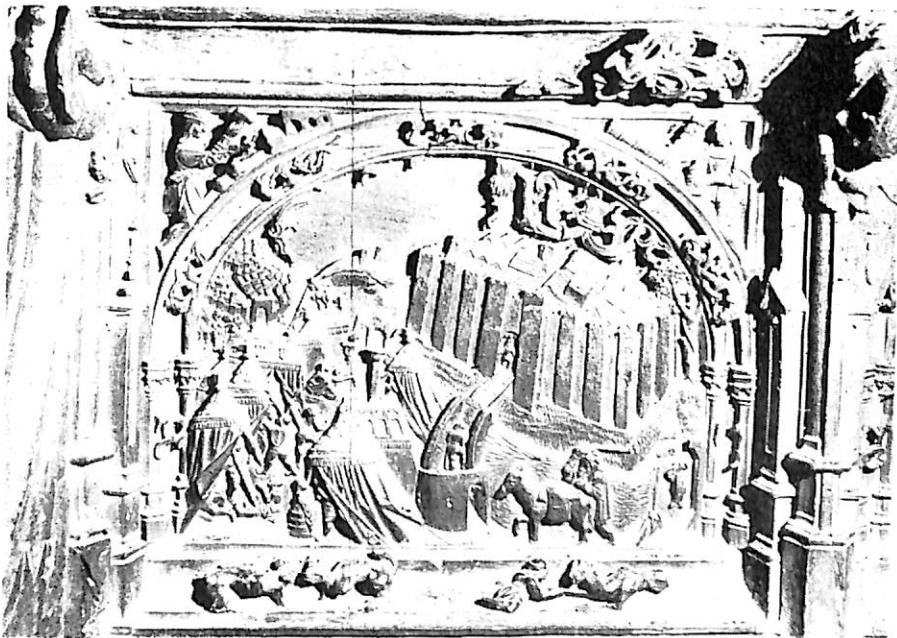
5. Sillería de la Catedral de Toledo. Detalle de la silla número 25 izquierda.  
6. Idem. Detalle de un lateral.  
7. Idem. Tablero de la Toma de Granada.



8

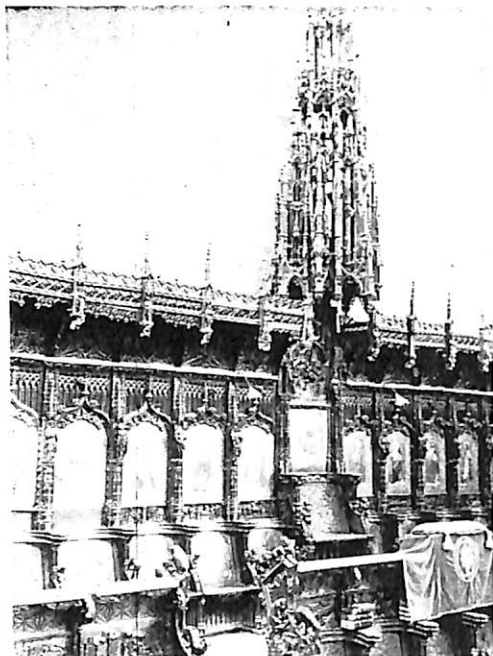


9

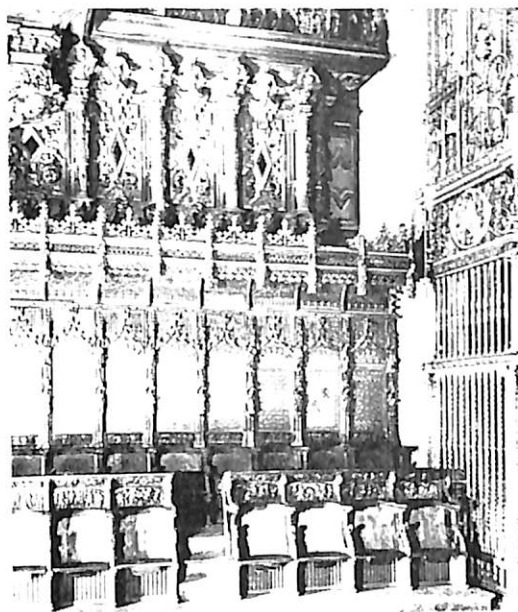


10

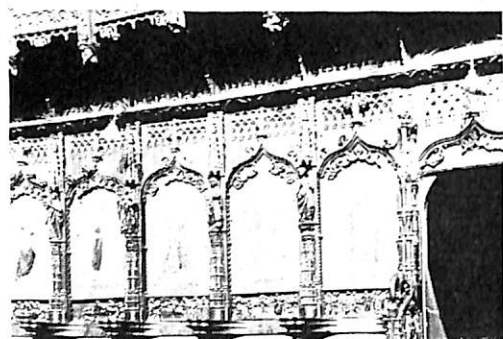
8. Maestro W. A. Ornamento. Grabado en cobre.  
9. Kleve. Sillería. Parte inferior de un lateral.  
10. Sillería de la Catedral de Toledo. Sitio de Málaga.



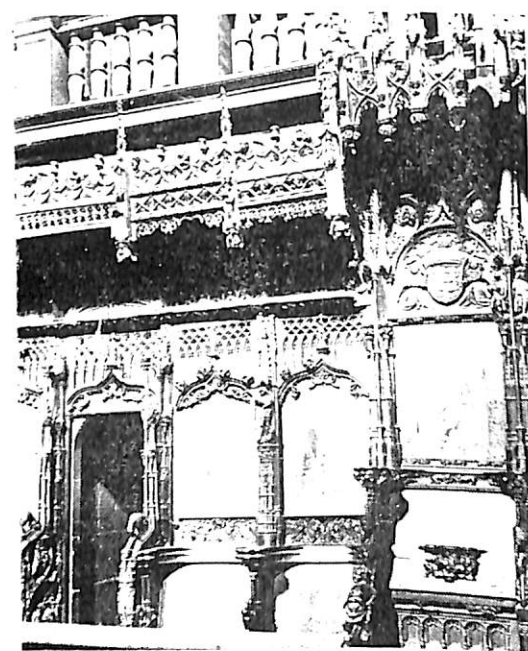
11



12

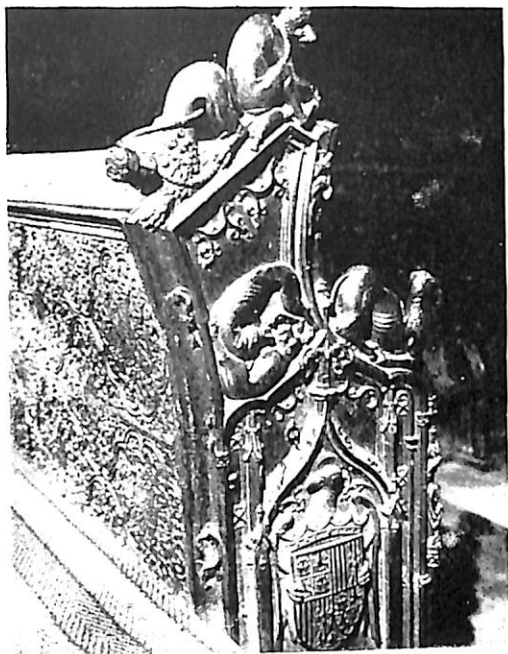


13



14

11. Sillería de la Catedral de Plasencia. Lado oeste con el trono episcopal.  
12. Sillería de la Catedral de Sevilla. Lado norte.  
13. Sillería de la Catedral de Plasencia. Lado norte.  
14. Idem. Lado norte y asiento número F.



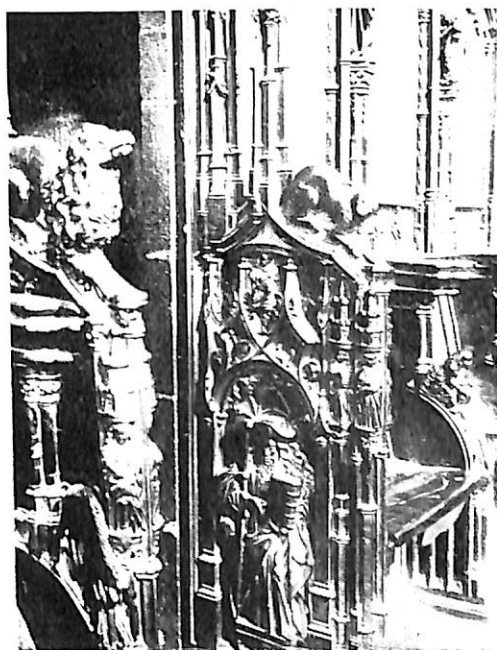
15



16



17



18

15. Sillería de la Catedral de Plasencia. Parte baja de un lateral. Número e.  
16. Idem. Pomo. Juglar y un oso.  
17. Idem. Detalle de la parte inferior.  
18. Idem. Parte lateral. Número j.

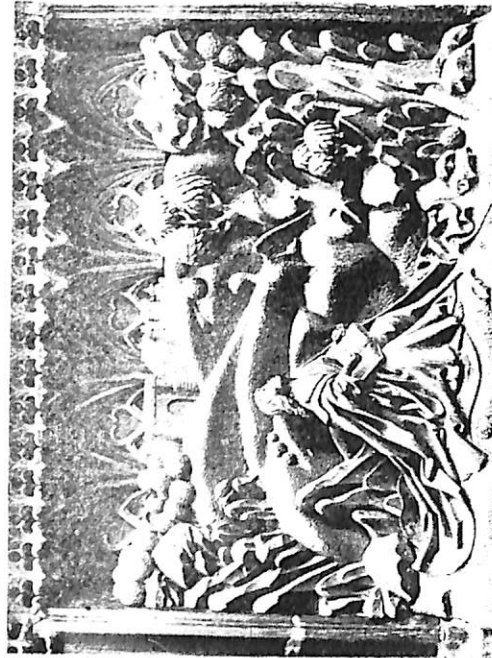
19



20



21



22

19. Sillería de la Catedral de Plasencia. Parte superior. Dorsal número 33.  
20. Idem. Parte inferior. Dorsal número 61.  
21. Kalkar. Predela del altar de los Siete Gozos de María.  
22. Sillería de la Catedral de Plasencia. Dorsal (O). Vocación de San Pedro.



23



24

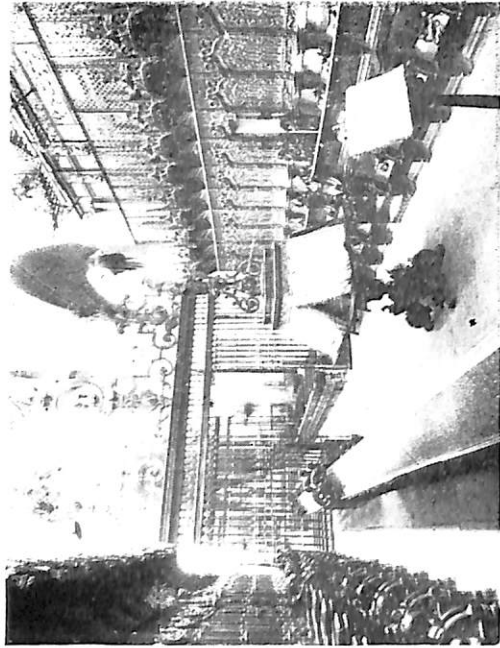


25



26

- 23. Sillería de la Catedral de Plasencia. Misericordia número 60. Campesinos riñendo.
- 24. Maestro Fv. B. Grabado. Campesinos riñendo.
- 25. Sillería de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Parte superior. Detalle de un tablero.
- 26. Maestro de la Pasión de Berlín. Grabado.



27



28



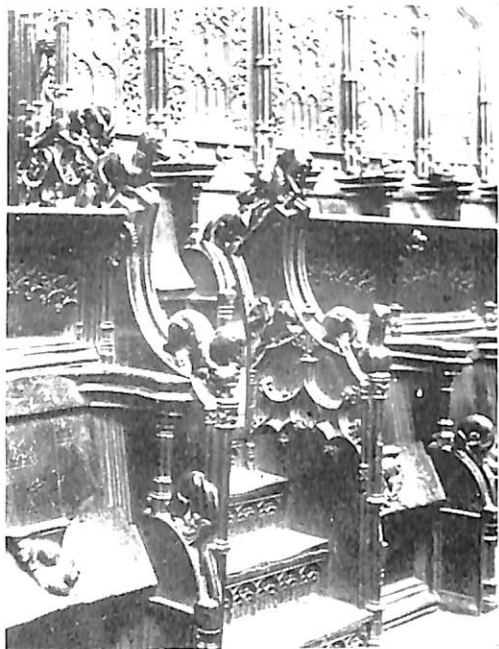
29



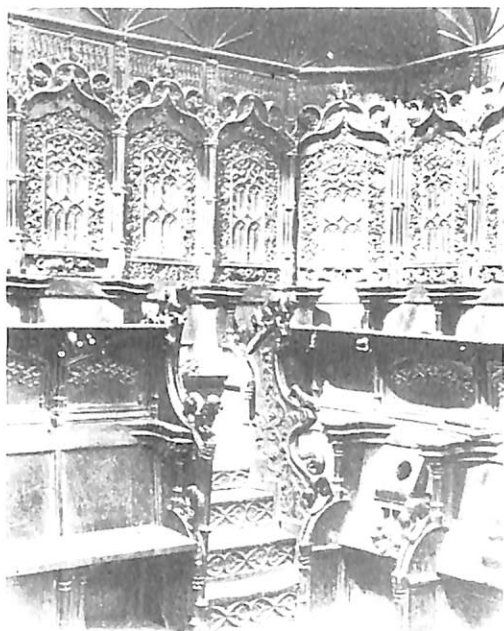
30

27. Sillería de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Vista general.  
28. Idem. Dorsal (O). San Pedro.  
29. Idem. Misericordia (O). Sansón y el león.  
30. Idem. Misericordia número 17.

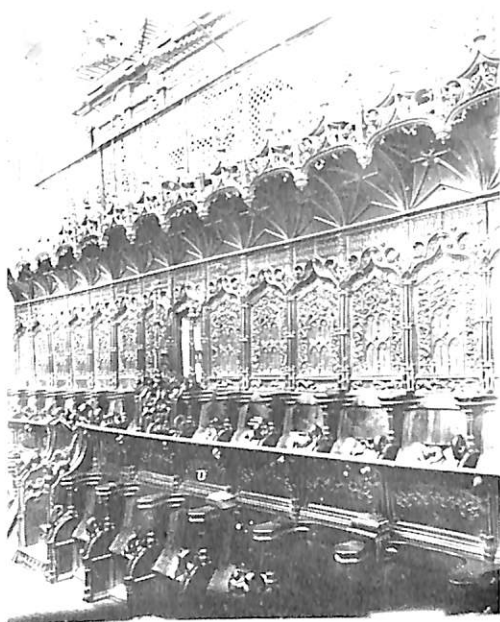




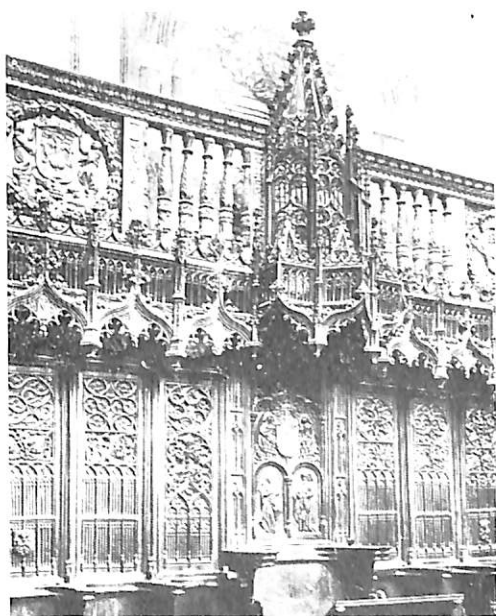
31



32



33



34

31. Sillería de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Escalerilla número III.  
 32. Idem. Escalerilla número IV.  
 33. Idem. Lado sur.  
 34. Sillería de la Catedral de Sigüenza. Lado oeste, con trono episcopal.

de Kalkar (foto 21): paisaje, arquitectura, esquema compositivo abierto, representación temporal y especialmente plurívoca. Noto cierto paralelismo en la formación del maestro Arnt (y su círculo) y del maestro Rodrigo. Las obras de Arnt y de su escuela ejemplifican el estudio evolutivo en que podríamos ubicar la obra de Rodrigo. Por los documentos sabemos que los años de formación de nuestro artista deben situarse aproximadamente en la séptima, o a lo sumo al comienzo de la octava década del siglo XV; esto robustece lo recién afirmado, a saber, el origen similar y contemporáneo de su obra y la de Arnt y, por lo tanto, la tercera hipótesis c), que afirma el origen del Bajo Rin de Rodrigo.

Por otra parte, las relaciones evidentes de las tallas de Rodrigo con la gráfica de los Países Bajos no son indicio del origen del artista porque esos grabados en metal y en madera eran bien conocidos en toda Europa. Lo mismo sucede en lo que se refiere a las escenas osadas en los pomos y misericordias.

En cambio, las numerosas coincidencias, y hasta las mismas figuras entre las sillerías de Rodrigo y los ejemplares del Bajo Rin, nos inclinan a pensar que el artista provenía de esa zona. Entre los ejemplares de Toledo, Plasencia y Ciudad Rodrigo, y los de Kleve, Boppard, Emmerich, etc., la similitud es más que casual.

Por lo tanto, yo creo que se puede considerar como lo más probable que el joven, formado en las comarcas provincianas del Bajo Rin, recibió luego influencias inmediatas de los centros artísticos más importantes de los Países Bajos, y con ese bagaje se trasladó a España, donde, a su vez, asimiló algunos rasgos del nuevo medio cultural.

Es claro que en el estado actual de la investigación no podemos llegar a soluciones definitivas.

El caso del origen y de la formación del maestro Rodrigo es uno de los difíciles enigmas de la historia del arte. Pero creo que con mi exposición del problema y sus posibles soluciones he presentado suficientes indicios que apuntan en su mayoría en una misma dirección. La ponderación de esos indicios justifica la defensa de la tercera hipótesis, es decir, que el origen de Rodrigo debe buscarse en el Bajo Rin.

## B I B L I O G R A F I A

(En orden alfabético)

1. ANTÓN Y CASASECA, F., *Estudio sobre el coro de la catedral de Zamora*, Zamora, 1904.
2. AZCÁRATE, J. M.<sup>a</sup> DE, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958.
3. BENAVIDEZ CHECA, J., *Notas históricas inéditas sobre la catedral de Plasencia*, Plasencia, 1907.

4. BERTAUX, E., *La Renaissance en Espagne et en Portugal. In Histoire de l'Art von A. Michel*, Paris, 1911, T. IV, 2 part. Liv. XIII, Cap. IV.
5. BOND, F., *Wood carvings in English churches. Tome I: Misericords*, London, 1910.
6. BOSSCHERE, J. DE, *La sculpture Anversoise aux XV et XVI siècle*, Brüssel, 1909.
7. BUSCH, R., *Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten*, Hildesheim und Leipzig, 1928.
8. CABELLO LAPIEDRA, L. M., *Ciudad Rodrigo*, Madrid, s. d.
9. CALMETTE, J., *Los Grands Ducs de Bourgogne*, Paris, 1949.
10. CARRIAZO, J. de MATA, *Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo*. Archivo español de arte y arqueología, vol. 3, Madrid, 1927.
11. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
12. CLEMEN, W., *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*. Bd. I, Heft IV (Kreis Kleve), Düsseldorf, 1891-1911.
13. FERNÁNDEZ OXEA, J. R., *Reliquias de Yuste*. Archiv. esp. de arte, vol. 20, Madrid, 1947.
14. GESCHER, H., *Das westfälische Chorgestühl der Gotik und Frührenaissance*, Münster, Diss., 1950.
15. GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España: León*, Madrid, 1925.
16. GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Manumental de España: Zamora*, Madrid, 1927.
17. GONZÁLES SÁNCHEZ, G. M., *Los hermanos Egas de Bruselas, en Cuenca. La sillería de coro de la colegiata de Belmonte*. In *Boletín de trabajos de arte y arqueología*, Fac. Historia Univ. Valladolid, Fasc. XIII a XXI, 1936-39.
18. HABICHT, V. C., *Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle*, Strassburg, 1915.
19. HEISE, C. G. u. CASTELLI, W., *Fabelwelt des Mittelalters*, 1936.
20. HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings Engravings and Woodcuts*, vol. XII, Amsterdam, sine data.
21. JUSTI, K., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben*, Berlin, 1908.
22. KAMPHAUSEN, A., *Die niederrheinische Plastik im 16. Jh. und die Bildwerke des Xantener Doms*, Düsseldorf, 1932.
23. KEHRER, H., *Deutschland in Spanien*, München, 1953.
24. KLAPHECK, R., *Kalkar am Niederrhein*, Düsseldorf, 1930.
25. LEHRS, M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jh.* Bd. 1 (1908), Bd. 2 (1910), Bd. 3 (1915), Bd. 4 (1921), Bd. 7 (1930).
26. LOOSE, W., *Die Chorgestühle des Mittelalters*, Heidelberg, 1931.
27. LÜTHGEN, E., *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, Strassburg, 1917.
28. MAETERLINCK, L., *Le genre satirique dans la peinture Flamande*, Brüssel, 1907.
29. MAETERLINCK, L., *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la*

- sculpture flamande et vallone: les Miséricordes des stalles. Art et folklore, Paris, 1910.*
30. MAYER, A. L., *Gotik in Spanien*, Leipzig, 1928.
  31. MEIER, B., *Drei Kapitel Dortmunder Plastik. In Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Heft 6, 1913.
  32. MÉLIDA, J. R., *Catálogo Monumental de España: Cáceres*, Madrid, 1924.
  33. MOSES, E., *Pflanzendarstellung des XIV. und XV. Jh. In Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1921.
  34. MÜNZER, H., *Itinerarium Hispanicum. Herausgegeben von Ludwig Pfandl in Revue Hispanique XLVIII*, Paris, 1920.
  35. NEUGASS, F., *Mittelalterliches Chorgestühl in Deutschland*, Strassbur, 1927.
  36. PAATZ, W., *Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450*, Westfalen, 1936.
  37. PÉREZ SEDANO, F., *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914.
  38. PROSKE, B. G., *Castilian Sculpture, Gothik to Renaissance*, New York, 1951.
  39. QUINTERO Y ATAURI, P., *Sillas de coro españolas*, Madrid, 1908.
  40. REINERS, H., *Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik*, Strassburg, 1909.
  41. ROOSVAL, J., *Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann*, Strassbur, 1903.
  42. SCHEUBER, J., *Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Schweiz*, Strassburg, 1910.
  43. SOBREQUÉS, S., *Historia social y económica de España y América* (dirigida por J. Vicens Vives). Tomo II, siglos XIII al xv, Barcelona, 1957.
  44. TIESCHOWITZ, B. v., *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930.
  45. TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica. In Ars Hispaniae*, tomo VII, Madrid, 1952.
  46. TROESCHER, G., *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*, Frankfurt/M., 1940.
  47. VILLAMIL Y GARCÍA, M., *La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899.
  48. VIOLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, Paris, 1858.
  49. VIOLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI au XVI siècle*, Paris, 1875-76.
  50. WEERTH, E. Aus' m., *Die Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Abt. I; Bd. 1-3, Bildnerie*, Leipzig, 1857-1880.
  51. WINKLER, F., *Die flämische Buchmalerei des XV. Jhdt. XVI. Jhdt.*, Leipzig, 1925.
  52. WITSEN, J. S. E., *De nederlandsche Koorbanken tijdens Gothiek en Renaissance*, Utrecht Diss., 1937; Amsterdam, 1937.
  53. WITSEN, J. S. E., *Koorbanken, Koorhekken en Kansels*, Amsterdam, 1948.
  54. ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral de Toledo. Colección formada en los años 1869-1874*, tomo I y II, Madrid, 1916.