

Variantes del cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones)

Elena Muñoz Gómez¹

Resumen. El motivo llamado ‘Aristóteles y Filis’ se talló en sillerías góticas de templos europeos muy distantes. Pero esta sólo es una de las soluciones iconográficas que varían el mismo ‘tema de encuadre’ en las representaciones. Tras hacer un repaso por algunos problemas de la investigación que trata con estas esculturas, atendemos a dos misericordias de la sillería de Zamora que versionan el tema del cabalgado: aquella que representa a unos peculiares Aristóteles y Filis, y otra que representa un castigo escolar. Para considerar el sentido expresado a través de las formas que relacionan entre sí ambas escenas en coro, acudimos a otras representaciones que modulan el mismo discurso y comparten mecanismos figurativos.

Palabras clave: Aristóteles y Filis; castigo escolar; violencia doméstica; cabalgar; sillerías corales.

[en] Manners of the man being ridden in Zamora’s choir stalls (and other representations)

Abstract. The motif called ‘Aristotle and Phyllis’ was carved in Gothic choir stalls of very distant European temples. But this is just one of the iconographic solutions that vary the same ‘framing-theme’ in the representations. After reviewing some problems of the investigation dealing with these sculptures, in this case we attend to two misericords of Zamora’s stalls that version the theme of the ride: one that represents some peculiar Aristotle and Phyllis, and another that represents a school punishment. To consider the meaning expressed through the forms that relate both scenes in this chorus, we turn to other representations that modulate the same discourse and share figurative mechanisms.

Keywords: Aristotle and Phyllis; school punishment; domestic violence; to ride; choir stables.

Sumario. De Aristóteles cabalgado en las misericordias. / Connotaciones y denotaciones en niveles de interpretación. / Del cabalgar, el caballero y el cabalgado. / Aristóteles como ejemplo de lo cotidiano. / De Filis y la hilandera. / De esposas y maestros, madres y locos. / Epílogo: De escobas y flagelos.

Cómo citar: Muñoz Gómez, E. (2018) Variantes del cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones), en *Anales de Historia del Arte* nº 28 (2018), 361-382.

La figura compuesta por una mujer sentada a caballo sobre un hombre a gatas, fue representada en las artes desde tiempos de la Patrística a los de Erasmo. En la historiografía, esta representación suele tomar el nombre de personajes literarios, *Aristóteles y Filis*². Como motivo iconográfico, está enmarcado en un tema más

¹ Departamento de Bellas Artes e Historia del Arte. Universidad de Salamanca
elena@usal.es

Código ORCID: 0000-0002-4869-1790

² Este aparato de notas no se presenta como bibliografía completa, sino como guía de aproximación distintos ámbitos de estudio. El texto parte del proyecto de tesis, *Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica de*

genérico: *el cabalgado*, que se interpretaba de diferentes maneras y en otras culturas. El cabalgado se basa en el clásico *equus eroticus*, *Venus pendula* en Apuleyo o *caballo hectópico* en Marcial, que posiblemente llegó a tener un uso ceremonial en la Antigüedad y para los cristianos debía conservar un significado trascendente, pues la Iglesia condenó a la *mulier equitans*³.

Después, el cabalgado ha ido trivializándose en las representaciones de una sociedad laica, en superficie⁴. Pero el vocabulario figurativo hoy mantiene vigente ese arquetipo antiguo adaptado a la cristiandad, y se aprovecha de su autoridad, entre otras cosas, para la propaganda.

la catedral de Zamora, iniciada en 2016 [véase Lahoz, L. (2014) Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica. En Mariano Casas (Coord.), *La catedral de Salamanca: de fortis a magna* (pp. 233-314). Salamanca: Diputación] y de la investigación *Imagen de la Mujer Medieval. Perspectivas historiográficas. El caso de la sillería de la catedral de Zamora* becada en el Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca (CEMUSA, USAL) en 2015-2016, ambas dirigidas por Lucía Lahoz en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la USAL. Los estudios relacionados con la iconografía de Aristóteles cabalgado se basan en la crítica literaria: Delbouille, M. (1951). *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andely*. Liège: Faculté de philosophie et lettres; Carmona, F. (intr. ed. trad.) (1986). *Jean Renart. El lai de la Sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergy*. Barcelona: PPU Textos Medievales] de modo que se requiere una revisión desde Corbellari, A., y Zufferey, F. (2004). Un problème de paternité: le cas d'Henri d'Andely. *Revue de linguistique romane*, 68, 48-78. Ver también Zufferey, F. (2004). Henri de Valenciennes, auteur du Lai d'Aristote et de la Vie de saint Jean l'Évangéliste. *Revue de linguistique romane*, 68, 335-357; Brook, L.C. y Brugess, G. S. (ed. trad. not.) (2011). *Henri de Valenciennes. The lay of Aristote*. Universidad de Liverpool. A partir de las investigaciones sobre Aristóteles y Filis en el arte hispano, desde Durán, M. (1927). Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles. *Arte Español*, 4 trim., 294-297 y otros, más tarde Isabel Mateo, o Esteban, J. F. (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Akal; Franco, M. Á. (2008). Iconografía profana en el claustro de la Catedral de León y su reflejo en el de la catedral de Oviedo. En M. C. Lacarra Ducay (Coord.), *Arte y vida cotidiana en época medieval* (pp. 177-222). Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Martínez de Lagos, E. (2009). *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*. Universidad de Málaga; Villaseñor, F. (2009). *Iconografía marginal en Castilla*. Madrid: CSIC. Desde enfoques interdisciplinares: Loicq-Berger, M.P. (2009). Aristote au miroir médiéval (1) Idées et images. *FEC*, Jul.-Dic., obtenido de: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/18/ARIST/Aristote.htm>. [Consulta: 02/02/2017]; Escobar, Á. (2016). *Aristoteles pictus*: vicisitudes de la iconografía aristotélica en la España medieval y renacentista. *Atalaya*, obtenido de: <http://atalaya.revues.org/1612> [consulta: 02/02/2017]. Destacan las recientes publicaciones de Ordás Díaz, Pablo (2017, de la tesis de licenciatura de 2011). El mundo por dos cosas trabaja: la doble fortuna de Aristóteles en la Edad Media. *Goya*, 361, 271-285 y González Zyma, H. (2017). Aristóteles y la cortesana: Iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 9 (17), 7-44, obtenido de: www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Arist%C3%B3teles%20y%20la%20cortesana39.pdf [consulta: 16/02/2018], ambos trabajos con los que no pudimos contar esta ni a la hora de abordar el tema en Muñoz Gómez, E. (2017). Images at crossroads: From Aristotle and Phyllis to *Equus Eroticus*. *O Centro como Margem*, Universidad de Coimbra (pendiente de edición).

³ Quignard, P. (1999, ed. 2002). *Le sexe et l'effroi*. France: Gallimard; Connochie-Bourgne, C. (2004). *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*. Provence: Presses Universitaires; Meyboom, P. G. P. y Versluys, M. J. (2007). The meaning of Dwarfs in Nilotic Scenes. En Bricault, L. et. Al. (Eds.), *Nile into Tiber, Egypt in the Roman World. Proceedings of the 3rd. International Conference of Isis Studies* (pp. 170-208). Leiden-Boston: Brill; Martos, J. F. (2013). Arte y erotismo en Pompeya: Las pinturas eróticas de las Termas Suburbanas. En M. Méndez y Ruiz, B. (Eds.), *Formas del Eros, Ensayos sobre arte y erotismo II* (pp. 59-82). Universidad de Málaga; O'Sullivan, T. M. (2016). Human and Asinine Postures in Apuleius's Golden Ass. *Classical Journal*, 112, 196-216, DOI: 10.5184/classicalj.112.2.0196 [consulta: 02/03/2018]. Cfr. Gómez, N. M. (2016). *Iconografía diabólica e Infernal en la Miniatura Medieval Hispana. Los Beatos*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia de Arte y Musicología. Ver también la revista *Equus eroticus* editada por Paul y Emiy Reed y dedicada al BDSM.

⁴ Ziolkowsky, T. (1980). *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*. (A. Martínez, trad.). Madrid: Taurus (Original en inglés, 1977).

La ‘mitificación’ de las imágenes fue, pues, un hecho institucional que procedía de lo alto, que era codificado y decidido por hombres de Iglesia, como el abate Suger, los cuales se apoyaban en un repertorio figural establecido por siglos de hermenéutica bíblica, y que finalmente era vulgarizado y sistematizado por las grandes enciclopedias de la época, los bestiarios y lapidarios. Era, sin embargo, cierto que aquellos que fijaban el valor y el significado de ciertas imágenes interpretaban tendencias mitopoyéticas que procedían de abajo, captando el valor icónico de ciertas imágenes arquetípicas y tomando prestados de toda una tradición mitológica e iconográfica elementos que entonces, en la fantasía popular, estaban asociados a determinadas situaciones psicológicas, morales y sobrenaturales. Y es cierto también que estas identificaciones simbólicas entraban a formar parte de la sensibilidad popular, de forma tan profunda que, hasta cierto punto, era difícil establecer una discriminación entre mitopoyética ‘dirigida’ y mitopoyética ‘espontánea’ (y la iconografía de las catedrales medievales está llena de ejemplos). En definitiva, sin embargo, toda la base de esta mitopoyética descansaba sobre coordenadas de unidad de una cultura, que habían sido determinadas y lo seguían siendo en los concilios, en las *summae*, en las enciclopedias, y que eran transmitidas a través de la actividad pastoral de los obispos y de la actividad educativa de abadías y conventos⁵.

Veremos cómo la mitopoyética se ponía en marcha en las catedrales, a través de iconografías que decoran la sillería coral de Zamora, una obra encargada al taller de Juan de Bruselas por las autoridades catedralicias hacia 1502, por las fechas en que aquel edificio se reformaba al estilo tardogótico⁶. En una de las misericordias de esta nueva sillería, se versionó el motivo de Aristóteles cabalgado. Ya desde el siglo XIII, aparece en las sillerías corales (más de una docena conservadas en templos europeos). Pero no hay dos de estas representaciones iguales, y en una misma sillería se adaptaron otras interpretaciones del mismo tema. Por ejemplo, otra de las misericordias zamoranas representa dos parejas afrontadas de mujeres cabalgando sobre hombres que aluden a juegos cortesanos y no al relato de Aristóteles y Filis. Además hay otros modos de implicar el tema; otro ejemplo en Zamora es una misericordia donde un hombre hace de caballo de tiro a una monja en carreta. Para

⁵ Eco, U. (1984). El mito de Superman. En *Apocalípticos e integrados* (pp. 257-258). (A. Blogar, trad.). Barcelona: Lumen (Original en italiano, 1964). Sobre efectos mitopoyéticos ver también Moralejo Álvarez, S. (1985). Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: *Románico, Romance y Roman*, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, 61-70.

⁶ Sobre esta sillería: Zatarain, M. (1898). *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis*. Zamora: Tip. San José; Gómez Moreno, M. (1903-1905, ed. 1927). *Catálogo Monumental, Provincia de Zamora*. España: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; Antón, F. (1904). *Estudio sobre el Coro de la Catedral de Zamora*. Zamora: Tip. San José; García, J. (1904). *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*. Zamora: Tip. San José; Ramos, G. (1988). *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro; Teijeira, M. D. (1996). *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto Florián de Ocampo; Ramos, G. (2011). En *Remembranza* (pp. 487, Ficha 22). Zamora: Edades del Hombre; Rivera, J. Á. (2001). *La Catedral de Zamora*. Salamanca: Durus Cultural; Teijeira, M. D. (2002). Programmes iconographiques religieux et politique dans les stalles espagnoles. Le cas de la cathédrale de Zamora. En K. Lemé-Hébuterne (Dir.), *Autour des stalles de Picardie et Normandie: tradition iconographique au Moyen Âge. Actes du 4e Colloque de Misericordia International et du 1er Colloque de Stalles de Picardie* (pp. 79-88). (Amiens, septembre 1999). Amiens: Encrage; Pérez, S. (2012). Misericordias: Taller de Juan de Bruselas. Santa Iglesia Catedral (Zamora). En *Monacatus, Monasterio de San Salvador de Oña* (p. 338). Burgos: Edades del Hombre; entre otros, más adelante.

limitar el estudio atenderemos sólo a dos de esas versiones del cabalgado en la silliería: primero, al ejemplo de Aristóteles, y luego a otra misericordia que, variando de nuevo la estructura iconográfica, representa un castigo escolar. Para considerar los sentidos expresados a través de las formas que relacionan entre sí ambas tallas en el coro, recurriremos a otras representaciones que modulan los mismos mecanismos figurativos y así revelan los discursos que las enlazan⁷.

De Aristóteles cabalgado en las misericordias

Una silliería coral es un mueble en el centro litúrgico de un templo, que articula el espacio reservado del coro donde concurren los miembros de un cabildo; allí toman asiento los clérigos en un orden y actitud regulados por normas eclesiásticas. Cada silla del mueble, a su vez, se construye a partir de distintas partes ensambladas que dan asiento a los miembros del cuerpo humano que las va a utilizar (respaldos, brazales, misericordias), y soportan distintos tipos de esculturas componiendo una superficie figurativa. La silliería funciona como arquitectura simbólica, articulando espacios para ser habitados en el orden eclesiástico y, como imagen, instituye las jerarquías de la Iglesia. Cada silla representa la identidad de cada miembro institucional y sustituye a la persona que la encuerpa cuando ella está ausente en su lugar del coro⁸.

Ante la cantidad y variedad de representaciones talladas en las misericordias de sillierías del ‘grupo leonés’ –al que pertenece la de Zamora por sus vínculos con la silliería de León– se han ido dando argumentos para pensar que sus modelos son extranjeros, muchos tomados de grabados y literaturas, y que fueron introducidos en las catedrales por escultores centroeuropeos⁹. Con ello, estas representaciones son a veces entendidas como ‘iconografía profana’, sin olvidar la función litúrgica de las misericordias. Y es que las propias sillierías establecen una diferenciación visual notable entre sus partes de menor tamaño (pomos, brazales, misericordias o cresterías) talladas con representaciones más naturalistas y heterogéneas en los márgenes del mueble, y las figuras más hieráticas de profetas y santos que aparecen en los relieves más grandes y centrales de los respaldos de las sillas. Este rango iconográfico de los respaldos, que pone en relación figuras del Viejo y el Nuevo Testamento, fue definido por Ángela Franco como ‘Doble Credo’. A pesar de tener posiblemente modelo

⁷ Un discurso, en el sentido en que empleaba M. Foucault esta palabra, puede equivaler a una cadena de acontecimientos por donde se transmite el poder.

⁸ A cerca de sillierías hispanas: Mateo, I. (1980). *La silliería de coro de la catedral*, Colección Temas Toledanos. Toledo: Diputación; Kraus, D. y H. (1984). *Las sillierías góticas españolas*. Madrid: Alianza; Block, E. C. (2004). *Corpus of Medieval Misericords, Iberia*, Turnhout: Brepols; Navascués, P. (1994). El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León. En *Las Catedrales de Castilla y León I. Congreso sobre medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española, 1992 y 1993* (pp. 53-94). Ávila: Fundación Santa Teresa; Teijeira, M.D. (1993). *La influencia del modelo gótico flamenco en León: La silliería de coro catedralicia*. Universidad de León; Navascués, P. (1998). *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando; Teijeira, M.D. (1998). *La silliería de coro de la catedral de Oviedo*. Real Instituto de Estudios Asturiano; Teijeira, M.D. (1999). *Las sillierías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, Universidad de León; Navascués, P. (2001). Los coros catedralicios españoles. En *Actas del Congreso Internacional sobre el Coro del Maestro Mateo* (pp. 23-41). La Coruña: Fundación Barrié de la Maza; Heim, D. (2008). *La silliería coral de la catedral de Ciudad Rodrigo*. Cuadernos de Restauración, 7. España: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León; entre otros.

⁹ Destaca el caso estudiado en Heim, D. (2005). La silliería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem. *BSAA Arte*, 71, 65-87.

centroeuropeo, está adaptado al entorno de las catedrales a través de la hagiografía representada en cada caso. En Zamora, este programa político-religioso, al parecer, se basa en la idea de Redención, y se opone a los temas tallados en las misericordias de la sillería, que servirían así de contrapunto didáctico a las figuras de los respaldos¹⁰.

Las iconografías de las misericordias pueden ser asociadas a diferentes temáticas. La figura de Aristóteles cabalgado es una de las que componen el llamado *Power of Women* o *Weiberlisten*, un *topos* de la literatura y las artes, un lugar ficticio donde se encuentran Aristóteles y Filis junto a ‘Virgilio en el cesto’ y otros cuentos héroes y santos mancillados por mujeres en poesías modernas y medievales: David y Bet-sabé, Salomón y sus Concubinas, Adán y Eva, Hércules y Omphalos, el Bautista y Salomé... van abarrotando este *topos* que toma formas manejables y diferentes significados para servir a unos y otros a favor o en contra del *Poder de las mujeres*¹¹. Dada la versatilidad de estas imágenes, series más o menos prolijas aparecen desde la Patrística a la poesía cortés y los herederos del mester de clerecía¹². Y las iconografías de estos relatos también se editaron en series gráficas, en estampas germanas y flamencas del siglo XV y XVI que podían transportar como modelo los tallistas de las catedrales¹³. Pero si el *Weiberlisten* es una serie, pocos de sus miembros aparecen en las sillerías, salvo en ciertos casos donde algunos se desperdigaban por las misericordias. Y es difícil hablar de subseries tan fragmentadas y reducidas como en Zamora, limitadas al personaje de Aristóteles.

Aunque lo más frecuente es no encontrar referencias directas a estos personajes parodiados en las sillerías, en Hoogstraten, en las misericordias de la obra nueva de hacia 1532-1546, W. Piron detectó cuatro, correspondientes a los cuentos de Aristóteles, Hércules, Virgilio y Sansón. También excepcionalmente, en otras sillerías encontró tres, dos, o un motivo (que suele ser Aristóteles) asociado al *Weiberlisten*. Piron responsabilizó de la peculiaridad iconográfica de Hoogstraten al que consideró ideólogo del programa «profano» y «escolar» de la sillería: el tallista Albrecht Gelmers, «escolar humanista». Los cambios que él introduce en el coro belga indican *a sign of the dawn of the Renaissance: the medieval spirit is beginning to make way for the new spirit of the Renaissance*. Pero aunque empleó la perspectiva renacentista, con ella representó «motivos medievales»: Poco después, el Concilio de Trento prohibió las imágenes «profanas, proverbios, monstruos y locos» que decoran estas

¹⁰ *Ibid.* Mateo, I (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: CSIC; Franco, M. Á. (1996). El ‘Doble Credo’ en las sillerías de coro góticas españolas y sus orígenes. *Archivo Ibero-Americano*, 56 (221-222), 103-120; Teijeira, M.D. (1996). *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: IEZ Florián de Ocampo; Teijeira, M.D. (2010). Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro. Una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano. *Clio & Crimen*, 7, 159-176; Heim, D. (2012). Las intarsias de la sillería del coro de Plasencia: influencia italiana temprana en el núcleo artístico toledano. *Anales de Historia del Arte*, 22, Núm. Especial, 59-84. También Vila-Belda Martí, F. (2016). *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI al XV)*. (Tesis Doctoral). Departamento Historia del Arte. Madrid: Universidad Autónoma.

¹¹ De la Tesis de 1978, *To Women's Wives I Fell: The Power of Women Topos and the Development of Medieval Secular Art*, Smith, S. (1995). *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

¹² Por ejemplo, en *La Celestina*. Ver Marcos, M. (2006). Tradición clásica y ecos literarios de Grecia y Roma en *La Celestina*. *Revista de la Universidad de León*, 28, 75-120.

¹³ Lieutenant-Duval, V. (2008). *L'équus erticus au limag de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure européenne au XVI siècle: érotisme ou propagande antifeministe?*. (Tesis de Máster). Universidad de Montreal, Facultad de Artes y Ciencias, Departamento de Historia del Arte y Estudios Cinematográficos.

iglesias. Y de ello se deduce que *Hoogstraten is one of the last really medieval choir stalls*¹⁴.

Sin embargo, la selección y clasificación de los temas marginales que apoya esa valoración, no encaja con la representación en la sillería de Zamora. Las investigaciones pioneras de Susan L. Smith sobre el *Weiberlisten* se basaron en la posibilidad de ‘traducción’ plástica del prototipo literario, y pusieron el acento en la autoría para dar razón de la variedad de usos y formas que tomó ese supuesto modelo del arte visual¹⁵. La sillería zamorana responde a una tradición técnica, y no se ha identificado en ella el autorretrato del artista, como sí en Hoogstraten. En Zamora, aunque se conoce al escultor, Juan de Bruselas, gracias a los documentos de contratación, estos indican que la obra había sido sufragada por la autoridad eclesiástica y que el control del programa estaba en manos de los canónigos. La tradición figurativa a la que recurrieron los escultores, si eran bruseleses, para ser comprendida tenía que ser compartida o adaptarse a las convenciones en Zamora. Así la incógnita del sentido de las misericordias pasa a la cuestión de cómo funcionaban en el entorno que las recibía, porque no todo lo que representa una escultura está determinado por un programa y los espectadores a veces modifican los significados programados de las representaciones. Lo que media entre los artistas y el clero zamorano son unas misericordias pensadas para entrar en contacto con sus traseros en un lugar sagrado que determina la lectura moral de las ubicaciones. Esta situación indecorosa podría explicar la decoración de las misericordias con representaciones ‘profanas’, pero cabe duda de si esta es su mejor definición.

Hayan sido programadas por el clero o por artistas contratados por el clero, y pese a su sometimiento al programa religioso en el que se insertan en las sillerías, las iconografías marginales están atravesadas por muchos ejes discursivos, algunos que se interpretan a un nivel menos consciente donde se liberan del discurso principal – en términos de Meyer Schapiro. Este discurso múltiple no se encuentra siempre correspondido en textos o modelos gráficos. Y dificulta la división en rangos de iconografía religiosa y profana en las composiciones de las sillerías¹⁶. En los sitiales monumentales que lucen iconografías de reyes bíblicos, como en Zamora, figura el poder de los reyes terrenales que podían sentarse en ellas. También Schapiro advirtió que los eclesiásticos hacían visible su posición de poder terrenal con imágenes religiosas. En las propias sillerías se manifiesta este intercambio de lo espiritual y lo material dentro del espacio religioso. Y atendiendo a lo más visible, parece que en Hoogstraten se tallaron temas religiosos en las misericordias; en Zamora también, y los márgenes se llenaron de pequeños santos y profetas mientras, coronando el coro en los vistosos paneles de la crestería, Adán y Eva se encontraron con sirenas y juglares y signos

¹⁴ Pyron, W. (2014). *Virgil in the Basket and other Women's Tricks*. En F. Villaseñor, M.D. Teijeira, W. Muller W. y F. Billiet (Eds.), *Choir Stalls in Architecture 'and' Architecture in Choir Stalls* (pp. 169-178). Actas del Congreso Misericordia International celebrado junto con las Universidades de Cantabria, Oviedo y León, en León. Cambridge Scholars Publishing. (p. 178).

¹⁵ Como advirtió Wolfthal, D. (1996). Susan L. Smith, *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*. University of Pennsylvania Press, 1995. [Reseña del libro *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*, de S. Smith]. *Medieval Feminist Newsletter*; 22, 55-57. Ver también Stermole, K.K. (2000). *The 'Power of Women' and Petrarch's Trionfi*. En *Sex role reversal imagery in fifteenth-century Italy* (pp. 22-64). (Tesis de Master), Departamento de Arte, Queen's University.

¹⁶ Lahoz, L. (2009). *Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos*. En I. Monteiro Arias, A.B. Muñoz Martínez, F. Villaseñor, (Coords.) *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* (pp. 213-226). Madrid: CSIC.

fabulosos de la Eucaristía. Si, en la construcción de sillerías, la voluntad de los promotores primó por encima de los artífices, o si estos eran locales o extranjeros, laicos o clérigos, no importa demasiado pues compartían una tradición figurativa, cuya mejor manifestación es la imagen representada en el soporte que la adapta, en este caso, a una función religiosa y la pone a disposición de una audiencia restringida, en el contexto donde interpretar sus discursos. Independientemente de su proveniencia profana, los motivos de las misericordias se convierten en iconografía religiosa en ese lugar sagrado, tallado por artistas al servicio de la Iglesia, acostumbrados a representar a la sociedad profana en imágenes ideadas por o para los clérigos.

El *Weiberlisten* se encuentra representado en Zamora por la sola figura de Aristóteles cabalgado. Pero en la sillería aparece el profeta Virgilio, otro protagonista, como también Adán, Juan Bautista, David o Salomón aparecen, pero en su faceta seria, en el programa mayor, en los espaldares de las sillas. El *Weiberlisten* era un lugar del imaginario colectivo, profano y religioso, y este tipo de figuras solemnes posiblemente implicaban connotaciones vinculadas a los relatos paródicos. La figura de Virgilio se tiene que hinchar de virtudes si se presenta ante un público que conoce las peores consecuencias de su ejemplo invertido, o se le hace recordar el cuento sobre Virgilio lujurioso, que no resulta tan educativo, ni cómico, si no se sabe cuáles son las virtudes del profeta. Los personajes solemnes simbolizan ideas que se elevan a lo divino cuando ellos mismos sucumben a las tentaciones de las que advierten y se redimen resignados como máximo ejemplo de los mortales. El *Weiberlisten*, como ‘lugar común’, actúa más allá de lo denotado. Se mediatiza en imágenes conformadas en una imaginaria imaginada en memorias colectivas, de transmisión oral y material¹⁷.

Sin embargo, Smith delimitó el *topos* a esa serie de personajes heroicos y mortales, cuya superioridad moral implica que sus malas acciones tengan consecuencias peores que las cometidas por otros individuos; por eso son ejemplares. En cualquier caso, Aristóteles cabalgado no destaca en la sillería de Zamora como figura más importante que la que representa a un fraile o a un loco en las misericordias, sino que se sitúa junto a estos otros prototipos más indeterminados o anónimos, variados y numerosos, sacados de la vida cotidiana de laicos y clérigos. Ello inclina la balanza en este coro hacia una mayor fijación en las acciones de los individuos corrientes. Sólo a veces se tallaron ejemplos de nombre propio en las misericordias (en Zamora se ha reconocido a Aristóteles cabalgado, y con dudas de las que él no debiera estar exento, a Sansón desquijando al león y a Hércules y el dragón, es decir, episodios no paródicos de sus historias heroicas). Pero la cantidad de veces que figuran no es suficiente para elevar a los personajes anónimos sobre los héroes o alrevés, en una jerarquía de importancia, porque fueron tratados por los escultores con la misma tónica estilística y compositiva que unifica las misericordias. Estas encadenan una serie iconográfica que no se ajusta a otras conocidas, y no tiene necesariamente una ‘lectura’ lineal y cronológica (aunque recuerde a relatos de cuadros secuenciados en un marco narrativo). Las misericordias representan temas heterogéneos en una composición homogénea donde ninguna recibe un tratamiento formal destacado respecto a las otras; acaso aquellas beneficiadas de su ubicación en sitiales monumentales reservados a las autoridades del coro; pero cuyo caso en Zamora no es el de Aristóteles cabalgado ni otros héroes de leyenda.

¹⁷ Usamos el término ‘medio’ según la teoría antropológica de Hans Belting, conocida en la historia del arte, y distinguimos así una imagen de la imaginación y la imaginaria.

Connotaciones y denotaciones en niveles de interpretación

En las misericordias de Zamora, es posible clasificar representaciones de temáticas animalísticas, mitológicas, literarias, como la de Aristóteles y Filis (vinculada al *Lay d'Aristote*), subdivididas en fábulas, refranes, proverbios, emblemas y alegorías; detectar las que se basan en grabados y separarlas de las alusivas a la vida religiosa, las que representan vicios y virtudes, escenas de la vida laica, motivos heráldicos o temas religiosos al margen del programa marginal –que, como vimos, minan la idea de iconografía profana en la sillerías– y también motivos ornamentales¹⁸. Estas categorías son atomizables, se sostienen sobre otras más amplias y están llenas de referencias cruzadas. Podemos entenderlas, además de como temas iconográficos, como niveles interpretativos de las representaciones o discursos que ellas articulan, tanto en la composición general como en cada una de las tallas, pues las figuras de animales con las que se decora el coro funcionan como ornamentos salidos de un imaginario mitológico para simbolizar virtudes o vicios. Escenas que parecen de crítica social también simbolizan vicios, pueden trasponerse en refranes y estos darse en la versión de fábulas o cuentos cuyo diseño escultórico puede haber sido estampado o dibujado antes o después. No se conserva todo, y sobre todo, la cultura medieval era oral¹⁹. En la historia del arte nunca se deja de correr el riesgo de interpretar una talla según modelos, fuentes o funciones sesgadas.

El vicio que connota la imagen de un mono en la sillería de Zamora, por ejemplo, puede llegar a denotarse en una escena de baños que más evidentemente entabla asociaciones con el entorno de la sillería. M. Dolores Teijeira refirió algunas de esas misericordias a ciertas prácticas de medicina o de higiene que eran instruidas a los clérigos o, al contrario, ellos eran advertidos de su pecaminosidad. En el Lib. III, Tit. I, Ley XIV; Lib IV.Tit. XXI, Ley XXIV, o Tit. VII, Leyes V, IV, L de *El Fuero* que se copia en el siglo XV y XVI, se dicen cosas como que: si una denuncia de adulterio prueba consentimiento, el marido no debe tener a la mujer «a su mesa ni en su lecho». En la sillería zamorana, en otra de las misericordias un hombre come de espaldas a la mesa sentado frente a una mujer en el suelo. ¿A la luz de *El Fuero* podría interpretarse como representación de un matrimonio adúltero? Si la penitencia que se verbaliza como ‘comer fuera de la mesa’ fuese una metonimia legislativa, la escultura podría haber interpretado de un modo literal su representación plástica. Y aunque esta ley no se practicara, su reiteración escrita en Castilla podría fomentar el estereotipo²⁰.

La anterior conjetura debe validarse en un estudio mucho más amplio de documentos, porque bien podría ser que algún proverbio, por ejemplo, describiese

¹⁸ Teijeira, M.D. (1996). *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto Florián de Ocampo.

¹⁹ Zumthor, P. (1989). *La Letra y la Voz de la literatura medieval*. (J. Presa, trad.). Madrid: Cátedra (Original en francés, 1987); Zumthor, P. (1990). *Introduction à la poésie orale*. Mineápolis: University of Minnesota Press. (Original de 1983).

²⁰ Jiménez, F. (2007). Miradas sobre el Matrimonio en la España del último tercio del siglo XVIII. *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 61-85. Lahoz, L. (1998). La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica. En M.C. Aguilera (Coord.), *Vida cotidiana en la España medieval* (pp. 409-426). (VI Curso de Cultura Medieval, del 26 al 30 de septiembre de 1994) Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real; Lahoz, L. (2005). La imagen de la mujer en el arte medieval. En M.C. Sevillano, J. Rodríguez, J. M. Olarte, L. Lahoz (Coords.), *El conocimiento del Pasado como herramienta para la igualdad* (pp. 255-294). Universidad de Salamanca.

una escena parecida y en base a él, y no a *El Fuero*, estuviese ideada esa representación. Pero no es nuestra intención con esto sino resaltar que tampoco cuando se clasifica la iconografía de un cabalgado en una categoría literaria, o del *Weiberlisten*, deja de compartir temática con otros textos e iconografías que, en este caso, denotan cosas distintas: animales cuadrúpedos que ayudan a entender el papel de Aristóteles cabalgado, escenas cotidianas que tipifican a las mujeres rebeldes, leyes que prohíben esas conductas, y mitología, que deshace las diferencias hasta dar con los ejemplos comunes. La escultura figurativa da lugar a trasuntos imaginarios no determinados por el programa y cuya constelación mitopoyética surge espontáneamente en determinado contexto. O no tanto, ya que un relato ejemplar debía leerse en un nivel de interpretación de lo fabuloso, lo sagrado, lo alegórico, lo histórico o igual legendario que si se tratase de historia bíblica o cotidiana. *¿Qué puedo dezir si non que todos los coronistas han pregonado aquestos trabajos, reputándolos dignos de perpetua recordaçión, çentro de virtuosas costumbres e enxemplo común a la diversidat de los estados, hedades, condiçiones e tiempos?*²¹

Las problemáticas del estudio giran en torno a la polisemia de las imágenes, la relación de las artes visuales y la poesía, las representaciones de la vida profana en espacios religiosos, la adopción y adaptación de modas y vocabulario figurativo, su interacción con las tradiciones, la incidencia en ellas de la voluntad y cultura de artífices, comitentes y audiencias, y especialmente nos interesa cómo se utilizan los recursos visuales para comunicar historias y valores²². Pues debajo de las divisiones temáticas que clasifican la iconografía de las misericordias, reina un juego de formas más desconcertante. En una sillería, una misma solución compositiva aparece repetidas veces revistiéndose de personajes diferentes que conectan categorías temáticas incluso antagónicas. Distintas iconografías comparten estructura formal²³. Los rasgos visuales que ponen en relación unas y otras tallas marginales y que las distinguen del programa de santos y profetas de los respaldos sirviendo así de contrapunto, también dan lugar a connotaciones cuyo discurso se separa de lo programado, y que parecen estar dirigidas no tanto por una memoria temática como técnica²⁴.

²¹ El Marqués de Villena en la introducción a sus *Trabajos de Hércules* editados en Zamora por Antón de Centenera en 1483, p. II.

²² Estos problemas pueden abordarse en el estudio iconográfico de sillerías desde varios frentes teóricos: Bajtin, M. (1999). Autor y personaje en la actividad estética. En *La estética de la creación verbal* (p.13-190). (T. Bubenova). Madrid: Siglo XXI (Originales en ruso, 1920-1970. Primera edición de la compilación en castellano, 1982); Schapiro, M. (1984). *Estudios sobre el románico*. (M.L. Balseiro, trad.) Madrid: Alianza (Original en inglés, 1977); Camille, M. (1992). *Image of the ege: the margins of medieval art*. Londres: Reaktion Books; Castiñeiras, M. y Diez, F. (Eds.), (2003). *Profano y pagano en el arte gallego*, Universidad de Santiago de Compostela; Lahoz, L. (2013). *El intercambio artístico en el gótico, la circulación de obras, de artistas y de modelos*. Universidad Pontificia de Salamanca; Sanchez Ameijeiras, R. (2014). *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Madrid: Akal.

²³ ‘Estructura básica’ o *Grundform*, ‘estructura profunda’, término usado por Morelli en la historia del arte, traducido como la ‘forma básica’. Burke, P. (2005). *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico* (p. 41). Barcelona: Crítica, y por W. Benjamin como ‘forma innata’, en Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición* (p.72). Madrid: Antonio Machado.

²⁴ O’ Toole, M. (1994). *The language of displayed art*. Fairleigh Dickinson University Press; O’ Toole, M. (2008). Sub-texts: A systemic-funcional semiotics of English Gothic Misericords. En O’Toole et. al. (Eds.) *Identity in Text Interpretation and Everyday Life* (pp. 3-14). Global Program International Conference Series, obtenido de: https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/003-014_%23O%27Toole.pdf [consulta: 12/09/2017]

Del cabalgar, el caballero y el cabalgado

El *Lay d'Aristote* y otros relatos indios, japoneses o latinos, recurren a la misma escena de cabalgadura en narraciones parecidas y géneros literarios diferentes²⁵. Los cuentos, dramas, dichos y sátiras cortesanas, como el *Lay*, dialogaban con tradiciones que interpretaban estas materias para fines diversos. El ejemplo 15 de los *Sermones FERIALES et COMUNES* de Jauecs de Vitry, o los debates didácticos político-amorosos del *clérigo* y el *caballero*, pertenecen a géneros distintos que se tienden puentes narrativos por donde transitan Aristóteles y su cabalgadora con distintas motivaciones y atributos. Sigmund Méndez definió el relato de Aristóteles como ficción: fenómeno 'transficcional'²⁶. De igual manera, también en el arte plástico la figura de Aristóteles cabalgado se representa en lugares distintos y comparte 'tema de encuadre' con otras figuras; un 'núcleo argumental' que puede ser interpretado en diferentes soluciones²⁷. Las composiciones derivadas de *el cabalgado* representan, obviamente, la acción de cabalgar, que implica a dos sujetos con papeles jerarquizados por la ubicación a un nivel básico de lecturas éticas cristianas: arriba es bueno y abajo malo, en principio. Pero no sólo resultan significativas las ubicaciones. Otros atributos figurativos pueden complicar la interpretación de los niños montando unicornios que aparecen en la sillería de Zamora, o esos grabados de Goya donde el hombre es la montura del asno, por ejemplo. Así que, antes de aplicar tantas capas significativas a la iconografía, debemos aislar el núcleo de acción (*cabalgar*) de sus marcos temáticos de encuadre (*caballero* y *cabalgado*). A este nivel la acción de cabalgar es practicada indistintamente al modo de *mulier equitans* y allá donde un hombre o animal hacen el papel de la dominadora. Aristóteles y Filis cabalgan sin diferencia retórica con la figura del caballero sobre su caballo. Y se distinguen ambas juntas como soluciones de retórica distinta al tipo de esos monstruos tan representados en las sillerías: sirenas, centauros, o figuras con cabeza de fraile y extremidades de animal, que forman un solo personaje fundiendo los cuerpos de ambos²⁸. A un

²⁵ Lecoy, F. (1988). *Mélanges de philologie et de littérature romanes*. París: Librairie Droz.

²⁶ Méndez, S. (2009). La transfiguración de un relato medieval. 'El Lai de Aristóteles' de Juan Jose Arreola. *Nueva revista de filología hispánica*, LVII (2), 679-745. Ver también Corbellari, A. (2004). Lascive Phyllis. En C. Connochie-Bourgne (Dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*. Presses Universitaires de Provence, obtenido de: <http://books.openedition.org/pup/4184?lang=fr> [consulta: 06/03/2017]; Matthews, A. (2010). 'Ich pin der haid Aristotiles. ein exempel nemend des': Performing Aristotle's lessons. En Kasten, I., Largier, N. y Snyder, M. (Eds.), *Aspects of the Performative in Medieval Culture. Trends in Medieval Philology*. Vol. 18 (pp. 251-256). Göttingen: De Gruyter. Sobre Vitry, ver Grossel, M.G. (2014). *Jean Donadieu, Jaques de Vitry. Entre l'Orient et l'Occident: l'évêque aux trois visages*. Turnhout: Brepols, entre otros. Sobre el género del debate y las variantes del clérigo y el caballero: Menéndez-Pidal, R. (1914). 'Elena y María' ('Disputa del clérigo y el caballero') Poesía leonesa inédita del siglo XIII. *Revista de Filología Española*, 1, 52-96; Simó, L. (1991). Razón de amor y la lírica latina medieval. *Revista de filología románica*, 8, 267-278; Layna Ranz, F. (1995). La disputa burlesca. Origen y trayectoria. *Criticón*, 64, 7-106; Grande, F. J. (2002). *Carmen unum sed diversum*: Sobre el género de la razón de amor. *Revista poética medieval*, 8, 77-109. Bellón, J.L. (2008). El Concilio de Remiremont (introducción y traducción al castellano). En M. Valeš (Coord.), *Pasión por el hispanismo (vášeň pro hispanistiku)* (pp.48-59). Liberec: Technická Univerzita v Liberci.

²⁷ Bialostocki, J. (1973). Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo. En *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (pp. 111-114). (J.M. Pomares, trad.). Barcelona: Barral (Original en alemán, 1966). Ver también Lahoz, L. (2014). *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Ángel Apraiz* (pp. 41-43). Universidad Pontificia de Salamanca, donde se aplica este tipo de análisis al motivo del caballero a partir de Bialostocki revisado en el citado estudio de Moralejo, S. (1985).

²⁸ Groupe µ. (2015). *Tratado del signo visual* (p. 273). (Manuel Talens, trad.). Madrid: Cátedra (Original en francés, 1992).

nivel ya cargado de lecturas éticas se debe distinguir el cabalgado del caballero, y pronunciar el significado de uno por o contra el otro: El cabalgado o caballero invertido es el opuesto y complementario al tipo oficial o ‘natural’ de cabalgadura u hombre que cabalga sobre ‘seres inferiores’. Por tanto, podremos encontrar derivados de cabalgados que justifican su sometimiento (como el Aristóteles que Filis cabalga por su falta de virtud, o la representación flamenca que veremos luego, donde una hilandera reprende a su marido con la razón oficial), y otras veces los condenan (si el signo de la culpa recae en la cabalgadora rebelde, como en la estampa de Meckenem que también comentaremos). Asimismo hay versiones de caballeros que contradicen su propio estatuto (cuando el que cabalga es un prototipo heroico que la iconografía describe como inmoral o falto de principios, por ejemplo, el caso del maestro tiránico que veremos en la sillería de Zamora). Pero aquí no nos fijaremos en esas parejas de personajes cuyo papel escénico no contradice el sistema de atributos oficiales o donde cada estereotipo que compone la cabalgadura –como en los reyes ecuestres²⁹– es el aceptado en el sistema como correcto. (Por cierto que Aristóteles era una autoridad en la teoría de las especies que establece la jerarquía anímica hombre-mujer-animal. Para exaltar su enseñanza él mismo la contradecía en esa escena cómica y acrítica del cabalgado).

Algunas representaciones explicitan ese marco temático de dos caras (caballero y cabalgado) superpuesto a la acción de cabalgar. L. Cortés interpretó la doble cabalgadura representada en la Escalera de la Universidad de Salamanca hacia 1525-1527 como *equus eroticus*. Aparecen allí: un cabalgado que llamó ‘benéfico’ donde el hombre domina a la mujer, contrapuesto en simetría a uno ‘nefasto’ donde, al revés, la mujer cabalga sobre el hombre. En la Escalera nada a simple vista lleva a suponer que en el lado izquierdo se trate del orden nefasto de los personajes del *Lai d’Aristote*, porque están desnudos en una pareja alegórica que puede ser interpretada en relación con otros textos emergentes en el estudio de los clásicos. La Escalera estaba dedicada al tránsito de audiencia culta y elitista pero, aun así, la imagen clasicista invocaba un sustrato imaginario más arraigado donde no cabía duda de su asimilación a la ficción del Aristóteles nefasto, cabalgado en otros textos y figuras³⁰.

Tratar de articular niveles de sentido en las iconografías puede parecer arbitrario. Pero ayuda a destacar las ambigüedades y polisemias que genera el mecanismo comunicativo de las imágenes. En Zamora, «Aristóteles y Filis» se catalogó por duplicado, en la representación más típica que comentamos, y en otra misericordia que no recurre a la estructura formal de la cabalgadura, sino a su temática (esa ya comentada donde el hombre hace de caballo de tiro a una monja en carreta o trineo, casi tal como aparece en *marginalia* del *Roman de la Rose*). También en dos misericordias de la sillería Toledo, Isabel Mateo detectó una «mujer cabalgando sobre un anciano» que «representa el tema de Filis y Aristóteles», pero a una de ellas la subtítulo «Hilandera cabalgando sobre un joven» variando las denotaciones³¹. Los poetas castellanos tampoco narraban la parodia de Aristóteles con unanimidad a la

²⁹ Ruiz Maldonado, M. (2013). La imagen del poder y el poder de la imagen. De la efigie ecuestre imperial a la del caballero victorioso. En M. Ruiz, A. Casaseca, J. Panera (Eds.), *El poder de la imagen, la imagen del poder* (pp. 11-34). Universidad de Salamanca.

³⁰ Sobre la iconografía en la Escalera de Salamanca: Cortés Vázquez, L. (1994). *Ad summum caeli* (pp. 54-56). Universidad de Salamanca; Gabaudan, P. (1998). La iconografía de la Universidad de Salamanca, el mito imperial. *Cuadernos de arte e iconografía*, 7 (13), 39-9.

³¹ Mateo, I. (1980). *La sillería de coro de la catedral*. Toledo: Diputación (pp. 16-17).

hora de caracterizar a una ‘Filis’ anónima en los escritos consultados³². Reina, sierva o cortesana, virtuosa o viciosa, devota o hilandera, según el caso, y anónima, el nombre *Phyllis* se debe a una obra del siglo XIII (*Aristote und Phyllis* de Ulrich von Eschenbach) que transportó a la que Plinio llamaba *Pancaspé* desde otra historia³³. De modo que la identificación de Aristóteles y Filis en una escultura y el sentido que esta adquiere en una sillería, dependen de asociaciones semánticas que la figuración o sus intérpretes sean capaces de articular, primero a la acción del cabalgar, y luego al núcleo argumental del cabalgado.



Figura 1. Misericordia de la sillería de la catedral de Zamora, taller de Juan de Bruselas, 1502-1505.
Fotografía de autor cortesía de la Catedral de Zamora.

Los resultados artísticos de dichas representaciones [de Aristóteles y Filis en el arte castellano] son muy desiguales, resultando la de la sillería de Zamora la de más pobre realización, en la que “Aristóteles yace con el cuerpo rígidamente extendido, como un madero, y la hermosa cortesana por cuyos favores ha accedido a someterse a tan sorprendente indignidad resulta ser una fea arpía similar a esas gruñonas esposas que aparecen con frecuencia en las tallas de espíritu misógino azotando a sus acobardados esposos” (Kraus, 1984: 79)³⁴.

³² A partir de Fradejas, J. (1982). Apostillas literario-artísticas (II). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48, 209-222.

³³ La doncella que fue un regalo de Alejandro a Apeles, modelo de Afrodita Anadiomede. Ruiz, A. (2002). Dánae casta en ‘Propercio’. *Cuaderno de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 22 (2), 391-398.

³⁴ Sánchez, J. (2015). Puntualizaciones sobre la iconografía de la capilla funeraria gótica de San Miguel de Alcazar. *Al-Basit*, 60, 5-44. Cita a Kraus, D. y Kraus, H. (1984) *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza.

La anterior observación de Henry y Dorothy Kraus fue citada por José Sánchez Ferrer para distinguir la iconografía de Aristóteles y Filis de otras figuras de apariencia semejante y cuyo significado difiere. Antes de comentarla, fijémonos en que la representación zamorana se arriesga en un juego de angulación para adaptar la talla a un soporte que va a ser contemplado desde un enfoque contrapicado y móvil. Agacharse a la altura de la misericordia es inadecuado para un canónigo durante el servicio del coro³⁵. El mirar el relieve desde arriba según se pasa por delante podía ser una marca de dirección compositiva, como piensa O'Toole. Pero lo que los sres. Kraus veían o echaban de menos en la misericordia zamorana y no les dejaba distinguir a esa 'Filis' como fustigadora del *Lay d'Aristote* sino como a «esposa gruñona», no era solamente una torpeza de la talla ni su acomodo al soporte. Es más significativo el tratamiento de los cuerpos, la anatomía de los personajes, su peinado, indumentaria y actitud. El Aristóteles zamorano parece un clérigo y Filis una manceba desmelenada. Están rodeados de otras tallas que representan a clérigos y profanos, y todo ello desliza su interpretación desde el *star sistem* del *Weiberlisten* hacia figuras más cotidianas.

Aristóteles como ejemplo de lo cotidiano

En un estudio cuya autora reconoce no abordar un fenómeno inglés, se analiza una misericordia con el tema de *Husband beating* en Tewkesbury Abbey, Gloucestershire, una sillería de hacia 1340-44, y también en otra de la catedral de Hereford, de 1340-55, y en la de Ely, de hacia 1340. Son obras anteriores a las sillerías de Toledo o Zamora y dichas iconografías no recurren al tema del cabalgado, pero sí han sido catalogadas en las sillerías hispanas como 'escenas de violencia doméstica'. También en Hoogstraten hay una lucha entre mujeres que podría relacionarse con esta temática. Según Betsy L. Chunko, se trata de imágenes de contenido similar a las de Aristóteles cabalgado, pues parecen pro-fémica pero son eclesiásticas y misógina. No se trata de una misoginia exclusiva de los canónigos sino del saber que viene de la exégesis bíblica rigiendo la vida social como una ciencia biológica³⁶. No obstante Chunko define esas misericordias como 'llamadas a la específica lente clerical' que accede a las sillerías; connotan ideas peyorativas a golpe de vista para provocar miedo y repulsa; parecen chistosas por lo grotesco, pero los clérigos no deben reír vulgarmente durante el servicio del coro; podemos imaginar con Chunko a un canónigo ante ellas esbozando una *sonrisa pedagógica*³⁷. Así aparecen en las sillerías tantas dominadoras grotescas. Las mujeres dominantes o masculinizadas en coros góticos se repre-

³⁵ Para el caso de Zamora, se conserva Zuazo, A. (1753). *Ceremonial según las reglas del Missal Romano*. Salamanca: Imprenta de la Ilustre Cofradía de la Santa Cruz.

³⁶ Cantarella, E. (1991). *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal.

³⁷ Galván Freile, F. (2004). Entre la diversión y la transgresión propósito del humor en las artes plásticas medievales. *Cuadernos del CEMYR*, 12, 37-468. Christine Bousquet-Labouerie, C. (2010). Laughter and Medieval Stalls. En A. Classen (Ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times* (pp. 499-514). Berlin: Walter de Gruyter; Ilina, A. (2015). *Se moquer d'Aristote au Moyen Âge*. En E. Egedi-Kovács (Dir.), *Byzance et l'Occident II: Tradition, transmission, traduction* (pp. 63-73). Budapest: Collège Eötvös József; entre otros estudios ya citados (Loicq-Berger, Escobar, Ordás, Herbert).

sentan «sobresexualizadas» a la hora de invertir su género, con cuerpos a veces más voluminosos y en posiciones despóticas que se acentúan en contraste con las reservadas a los hombres que las sufren, y también con las santas con las que se comparan estas ‘evas’ en las sillerías (el discurso vulgar de los personajes terrenales parodiados dialoga con las voces graves de los divinizados en los espaldares³⁸). Para Chunko se trata de iconografías marginales «sobredeterminadas» mnemotécnica y didáctica, popular y religiosa, humorosa e instructiva, pública y personalmente, social y psíquicamente pues provocan un efecto de displacer a base de connotaciones relacionadas con las denotaciones a través de asociaciones poco conscientes, pero acostumbradas en la lectura figurativa³⁹.

Hay misericordias que representan situaciones cotidianas y quizás retratan al hombre malvado, la mujer engañosa, o la in/felicidad de la vida acompañado del otro género tal como se presenta el panorama en poemas medievales y en otros temas de sillería más fácilmente legibles, situaciones de violencia doméstica, borrachera, etc. que Chunko relaciona con sermones y representaciones teatrales. Este tipo de misericordias contienen *exempla* dirigidos al clero, *clerically-targeted exempla* para educación de hombres autodefinidos en oposición a las clases profanas. Y a ellos se dirigen las representaciones de la mujer profana como un objeto *hypersexual* en el coro, de modo que en las misericordias se trasponen problemas domésticos laicos a través de códigos clericales. Sólo deja de servir esta teoría al estudio de los casos hispanos desde que se considera realmente célibes a los usuarios del coro inglés, o se dice de esas representaciones que eran *for a cleric, necessarily remote*⁴⁰. Los clérigos castellanos fácilmente podían verse reconocidos en estos personajes y tentados por el mensaje admonitorio expresado en formas hipersexuales pues podían acceder al cuerpo de las mujeres ya que tenían hijos y barraganas en sus casas (Juan de Grado, canónigo al control iconológico de la sillería de Zamora, como está documentado, es un ejemplo, y curiosamente su sepulcro, tallado por las fechas en la misma catedral y estilo tardogótico, oculta una representación que varía de nuevo el tema del cabalgado). La costumbre en Zamora posiblemente motivase que se tallasen tantas advertencias de este tipo en la sillería a base de escenas cotidianas⁴¹. De modo que Aristóteles en la misericordia sirve de *exempla* a esas otras situaciones más numerosas representadas, donde mujeres u hombres de toda clase conviven mejor o peor con sus semejantes. La imagen reconocible pero polisémica del personaje legendario reclama una lectura pedagógica, y para ello convoca textos y otras iconografías, que así autorizan sus significados más vulgares y actualizan el icono ofreciéndole una diana a su ejemplaridad.

³⁸ Confróntese con Bajtin, M. (1989). El plurilingüismo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 117-148). (H.S. Kriúkova y V. Cazcarra, trad). Madrid: Taurus (Original en ruso, 1975).

³⁹ Didi-Huberman, G. (1990, ed. 2005). *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania State University Press (p. 22).

⁴⁰ Chunko, B. L. (2013). The iconography of ‘Husband-Beating’ on Late Medieval English Misericords. *The Mediaeval Journal*, 3, 2, 39-68.

⁴¹ Cumplimiento en Zamora de la ley dada en Madrid en 1499 sobre las penas que se deben imponer a las mancebas de clérigos: Archivo General de Simancas, RGS, LEG, 150010, 147. Ver Lorenzo, F. J. (1997). El amancebamiento en Zamora durante el siglo XVI. En *Familia y mentalidades: Congreso Internacional Historia de la Familia: Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea* (pp. 55-68). Murcia: Seminario Familia y Élite de Poder en el Reino de Murcia; Arranz, A. (2008). Amores desordenados y otros pecadillos del clero. En A.I. Carrasco, M.P. Rábade (Coords.), *Pecar en la Edad Media* (pp. 227-262). Madrid: Sílex Universidad.

De Filis y la hilandera



Figura 2. Bandeja o plato fabricado en Dinant o Malines, Netherlands, h. 1480, Metropolitan Museum of New York (n. 64 101 1499).

Ello se pone de manifiesto en la bandeja o plato conservado en el Metropolitan, adornado con una iconografía catalogada como *Wife Beating Husband* que ya era conocida en estampas del siglo XV. Puede relacionarse con Filis y Aristóteles pero hoy es interpretada como representación doméstica de la mujer tiránica. Se trata de una variante del cabalgado con un modo peculiar de componer y condenar una escena del Mundo Alrevés para integrarla en el sistema como correcta⁴². Llamativamente aparece un huso al fondo de la composición: la herramienta utilizada en la labor doméstica que, desde antiguo, se identifica con las mujeres. En un grabado de Israhel van Meckenem conservado en el British Museum (E,1.137) aparece otra mujer cabalgando sobre un hombre que le sostiene el mismo tipo de huso. En esta conocida estampa, ambos se apoyan sobre el yelmo de un símbolo heráldico donde otro hombre hace el pino de espaldas. Parece el emblema de una generación malograda por una relación invertida o donde el poder ha recaído en la mujer. Meckenem expresa esta inversión del tema del caballero principalmente a través la postura de la hilandera, su actitud y el gateo bestial del sometido que además le sostiene a ella el huso, símbolo de ocupaciones femeninas.

⁴² Mateo, I. (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid: CSIC. El Mundo Alrevés es otro *topos* interpretado según el concepto de lo carnavalesco de M. Bajtin.

En la escena de la bandeja, además de aparecer el huso que la ambienta, el hombre lleva otra herramienta que sirve para hilar –según aclaran en el Metropolitan– y no se la está sosteniendo a la mujer. Se supone por tanto que aquí, a diferencia de lo que ocurre en la estampa de Meckenem, la hilandera castiga a su marido por no utilizar con propiedad las herramientas de género en el hogar. Este tipo de inversión de los roles parece suavizar la enseñanza misógina, pues la mujer azota con la razón oficial que el hombre transgrede, pero así se endurecen los roles de género. Al lado del maltrato representado en la estampa, el plato flamenco sería un chiste pintoresco derivado de la misma temática y sistema de asociaciones, pero podía agrandar tanto a los defensores de los hombres como a los de las mujeres, como cualquier comedia de roles que no ataca el orden establecido, quizás ideada para ceremonias burguesas o cortesanas.

Desde el Metropolitan sugieren que el tema de la bandeja no tiene que ver con la historia de Aristóteles cabalgado, pero admiten que la postura de la hilandera a horcajadas pudo haber sido tomada de aquella⁴³. Sin embargo, la postura no es del todo la misma, y la herramienta de tortura que utiliza la mujer en la mayor parte de las versiones del filósofo cabalgado es una fusta de caballería, que nos lleva a esa otra ocupación masculina y guerrera, a las bridas que menciona *El Corbacho* (Libro I, Cap. XVII, p. 45) y otros textos que narran el cuento de Aristóteles, las espuelas y bocado que figuran en las misericordias de Zamora y de Toledo y que, en la bandeja flamenca, en cambio, no aparecen. Allí se destaca, sin embargo, la tarea textil femenina. Además, la cortesana no blande una fusta de caballero sino una especie de escobilla, que trae a la mente otra ocupación, eso sí, por donde las mujeres se dotan de atributos masculinos: la vara enramada que enarbola la Gramática en la portada Royal de Chartres.

De esposas y maestros, madres y locos

La vara, escoba, rama, *scopa*, *birch*⁴⁴, no es el único objeto usado para golpear a los niños en la escuela pero, como la palmeta, llegó a convertirse en símbolo de la autoridad escolar. Como cetros regios, estas armas son portadas por el maestro en cátedra ante los escolares en las xilografías del *Introductorium Lingue Latine* de William Horman (1495) o en *De Concinnitate grammatices et constructione* (1517). El castigo corporal educativo era practicado en las escuelas del siglo XV con estos instrumentos heredados de los monasterios⁴⁵. En la portada de Chartres, como en las citadas xilografías, la escobilla se aplica de profesor a alumno, pero el reconocimiento colectivo de la norma se exaltaba cuando los propios escolares se propinaban el castigo. Así parece ocurrir en el *Liber de medicina, compoto, et astronomia* (Durham Cathedral Library, MS Hunter 100, f.44), en una descriptiva figuración de la letra A: el verdugo aprisiona la cabeza de la víctima entre sus piernas, con una mano se arma de la escoba y con la otra le descubre el trasero. *Afflicitur plagis qui non vult discere gratis*, dice la escritura que acompaña.

⁴³ Ficha de la pieza obtenida de <http://https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.101.1499/> [consultado: 02/02/2017]

⁴⁴ Parsons, B. (2012). To Sir, With Loathing: Student Revenge Fantasies and the Middle English Lyric. *PEER English* (Special Issue) 7, 24-45.

⁴⁵ *Ibid.* Bartolomé Martínez, B. (1992). *Historia de la educación en España y América. La educación en la Hispania Antigua y Medieval*. Madrid: Ediciones SM.



Figura 3. Misericordia de la sillería de coro de Zamora, h. 1502-1505, taller de Juan de Bruselas. Fotografía del autor, cortesía de la Catedral de Zamora.

En la sillería de Zamora hay una de estas escenas de castigos escolares (Figura3). Representa el mismo tema que otra misericordia de la sillería de Auxerre, otra de la abadía de Sherborne, la de Westminster, St. Botolph's Church, en Boston, Lincolnshire, o en la sillería de León. En Zamora el tema se conforma a partir de la fórmula del cabalgado variado al modo de la bandeja flamenca, pero se modula con recursos muy similares a los empleados en la misericordia de Aristóteles en la misma sillería, lo que indica, con otros detalles, que se trata de un mismo patrón de diseño y posiblemente una misma mano escultora. El cuerpo del azotado sigue «rígido como un madero» y la composición se abre igualmente para adaptarse a su soporte facilitando la visión desde un ángulo elevado y móvil. Ambas representaciones de un hombre cabalgado en Zamora, sea escolar anónimo o Aristóteles, comparten estructura formal y el núcleo del argumento: el cabalgado. Pero hay diferencias: en un caso el verdugo es una mujer y en el otro un escolar, ella cabalga mirando al frente y el otro hacia el trasero de su víctima. En la misericordia del escolar hay tres personajes; el verdugo es asistido en señal de aceptación comunitaria de la pena. Las vestimentas del trío parecen monásticas, aunque también difieren entre sí. El que flagela lleva un significativo gorro alargado, relacionado con la iconografía de la *Stultifera Navis*, mientras la víctima, de mayor tamaño, parece calva. Parece la representación de un maestro; ya no es 'el maestro' Aristóteles cabalgado por la manceba pero puede compararse con este escolar cabalgado y azotado con escoba. No podemos asegurar que esta sea la interpretación programada de la iconografía, pero hay que tener en cuenta que el castigo educativo en el siglo XV y XVI no estaba aprobado por todos. Quedan canciones recogidas en Gran Bretaña, cotejadas con relatos hagiográficos y otras narraciones de circulación europea donde a veces los alumnos se dan al sueño de la venganza castigando a las autoridades⁴⁶. En el coro se sentaban también las jerarquías bajas, así la imagen de unos escolares 'estultos' podría enmarcarse en el discurso eclesiástico del Mundo Alrevés, a modo de sátira didáctica que condenara tales comportamientos como anormales. Ocurriría como en el filósofo cabalgado: se integra la debilidad de las

⁴⁶ De nuevo en Parsons, B. (2012).

autoridades y la rebeldía de escolares en el sistema como realidad positiva, marginada o prohibida.

En la bandeja flamenca, el cortesano o burgués, a pesar de estar a cuatro patas como castigo por una conducta incorrecta, igual que el filósofo en el cuento, a diferencia de este, no está embridado y lleva herramientas de hilar. La mujer, subida a sus espaldas, invierte por su parte así los roles de poder, pero lo hace mirando hacia el trasero del hombre adoptando la postura que se reserva a la represión de los escolares en la sillería de Zamora y no a la doma del caballo. Además ella enseña el muslo bajo las transparencias de su vestido, y enarbola esa rama, parecida a la escoba del maestro que, según qué discursos, se convierte en otro atributo de *stulticia*. En el dibujo de Hans Holbein a los márgenes del *Moriae Encomium, sive Stultitiae Laus* editado por Johannes Froben en Basilea en 1515, aparece el niño en manos de su maestro (Fig.) Este lleva cascabeles en el gorro en señal de bufonería y le azota con la escoba. A la escena acompañan las palabras *Tyrannis ludimagistrorum*:

Hay que ver de qué modo se engríen cuando la espantada chiquillería tiembla ante su cara y su voz; cuando con la palmeta, con la vara y con las correas, abren las carnes a los menguados, y cuando, a medida de su capricho, hácenles a todos víctimas de sus rigores, imitando al asno de Cumas; entonces, su estrechez les parece lujo; huelen con fruición la hedionda porquería, su misérrima esclavitud se les antoja un reino, hasta el punto de que no cambiarían el poder tiránico que ejercen por los imperios de Falaris o de Dionisio⁴⁷.



Figura 4. (Debajo) Heinrich Heitz, copia grabada del dibujo de Holbein para la edición de Froben (Basilea, 1515, Kunstmuseum), en *Mōrias enkōmion, sive, Stultitiae laus*, Basilea:

Typis G. Haas, J.J. Thurneisen, 1780.

(Digitalización de dominio público. *Getty Research Institute*).

⁴⁷ Erasmo de Rotterdam (1917). *Elogio de la estulticia* (pp. 161-162). (J. Puyol, trad.). Madrid: Librería General de Victoriano Suárez (Original en latín hacia 1511).

Si el personaje al que azotan en la misericordia del castigo escolar fuese un maestro con gorro de bufón y no un alumno del Mundo Alrevés, se podría pensar que algunas iconografías en las sillerías hispanas adaptan un discurso reformador reivindicado después por los erasmistas⁴⁸. Se ha reparado en la coincidencia de que Rodrigo de Arévalo, humanista conservador, fuese obispo de León por los años en que se encarga su sillería, relacionada con la de Zamora; y fue obispo de Zamora, aunque por poco tiempo. Él había compuesto el primer *Tratado* conocido de *Educación* infantil castellano, versionado por Nebrija (y donde se trata del modo en que el hombre y la mujer se deben relacionar y procrear según *Aristóteles* y su *ley natural*). En otra de las misericordias zamoranas, que ya no responde a la estructura y tema del cabalgado pero intercambia sentidos con este escolar, aparece una composición también recurrente en el arte gótico: la lección desde el púlpito. Había sido catalogada por María Dolores Teijeira como relativa a una temática de instrucción que expresaría mejoras en la educación infantil de la época. Pero el maestro representado lleva una palmeta en la mano levantada. Podría interpretarse como glosa a la tiranía escolar.

La denuncia que se ilustra en el dibujo de Holbein a través de la escena de la fustigación es una composición tipificada⁴⁹ muy parecida a la del grabado de Goya, *Si quebró el cántaro*, que puede redondear el sentido de estas figuraciones. Este número 25 de *Los Caprichos* representa una costumbre vulgar: *Las madres coléricas rompen el culo á azotes á sus hijos, que estiman menos que un mal cacharro*⁵⁰. En el siglo XV y XVI en la familia se acelera el progreso hacia mayor autocontrol e intimidad, y la mujer confinada en el hogar adquiere un papel más relevante en la instrucción infantil, de modo que las críticas al maltrato doméstico son más explícitas y aceptadas en el siglo XVIII⁵¹. En la estampa de Goya, cambiando el ambiente escolar por el doméstico otra vez, aparece una mujer en el rol que tenía el maestro estulto, azotando a un niño en la misma postura pero empleando esta vez, no la escoba de los escolares, sino la zapatilla. La función del gorro con cascabeles la cumple una fisionomía moralizada.

La traslación del sentido de estas madres gruñonas a los cabalgados escolares y su variación de la estructura figurativa provoca que, en la bandeja flamenca, el atentado al orden que supone ver a un hombre en posición cuadrúpeda manejando el huso y dominado por una dama, se mezcle con lo chocante de la escenificación adulta y doméstica de un castigo infantil. La esposa parece el tutor de su marido, el maestro del que ella hereda las potestades pedagógicas en el hogar⁵². Y en la sillería, hacia la dirección opuesta, la asociación con escenas domésticas carga de connotaciones eróticas la iconografía del castigo escolar. De este modo se componen dos advertencias en pos de la educación laica (en la bandeja flamenca) y clerical (en la misericordia de Zamora), variando la estructura de la cabalgadura icónica en figuras que no atacan el orden de cosas previstas; lo afirman ridiculizando sus desviaciones.

⁴⁸ Delumeau, J. (1977). El niño y la instrucción. En *La civilización del renacimiento* (pp. 429-447). (D. Sánchez, trad.). Barcelona: Juventud (Original en francés, 1967).

⁴⁹ Otra de las variaciones, por ejemplo, en *marginalia* del *Libro de Horas* MS. M453 de la Morgan Library of New York, fol. 139r. París, 1425-1430.

⁵⁰ Epígrafe 25 del Manuscrito de Ayala, que puede consultarse en extractos de Carrete, J. (1994). *Goya, Los Caprichos, dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

⁵¹ Delumeau, J. (1977). La educación, la mujer y el humanismo. En *La civilización del renacimiento* (pp. 449-474). (D. Sánchez, trad.). Barcelona: Juventud (Original en francés, 1967).

⁵² Ver la tesina ya citada de Stermole, K.K. (2000).

En la sillería zamorana, a través de recursos que modifican la estructura del cabalgado se establece la relación visual entre una representación salida del icono de Aristóteles prestado a una versión de aire escolar y doméstico, y la iconografía del castigo escolar que discurre por sus cauces. Las mil caras de la anónima Filis, en las sillerías, son ridiculizadas por su actitud ‘innaturalmente’ dominante en escenas cómicas o grotescas donde la subversión se condena para causar desprecio y advertir del peligro. En la caballería, según la moral cristiana, el hombre es superior y debe someter; de modo que, con el filósofo ridículamente sometido por una mujer en la misericordia conocida como ‘Aristóteles y Filis’, se insiste en la sillería en el orden de ‘cada uno en su lugar’, en un discurso que lleva a una infructuosa reforma de costumbres de amancebamiento en Zamora a fin del siglo XV y principios del XVI. La misericordia del cabalgado variado en la escena del castigo escolar en Zamora, o bien se lee en la misma línea de Aristóteles y Filis, suponiendo que se trata de una ridiculización condenatoria de los escolares subversivos y que infunde vergüenza en los rebeldes, o bien que se dirige a las autoridades abusivas con un mismo resultado positivo: Si la víctima no es el maestro sino el alumno, con ello no se revierten los papeles oficiales ni el marco del caballero, pero el gorro de la estulticia que corona al jinete sigue indicando que se trata de una manifestación reformista. La representación institucional del castigo a los alumnos observado como incorrecto por parte de las autoridades en el coro, al margen, propicia el mantenimiento del orden y su autoridad. La imagen del cabalgar así pudo servir a un mismo fin a través de mecanismos representativos e interpretativos distintos y enriquecer el sustrato de donde tomaban sentido otras iconografías de asuntos cotidianos, profanos o extranjeros en los coros. Esto afecta a la manera de entender las articulaciones de figuras que se representan en las sillerías. En Plasencia hay una misericordia con un bufón que deja su trasero en manos de una cortesana, y transmite otra visión de la vida profana, los maltratos domésticos y los castigos escolares, en una iconografía que los enlaza con otros temas.

Epílogo: De escobas y flagelos

El sentido de estas iconografías no sólo se articula a través de la imagen del cabalgar, sino que otras muchas figuras y atributos, como hemos visto (escenarios, actitudes, gestos, anatomías, vestuario, etc.), intervienen desde otros núcleos de acción y variando las connotaciones de un cabalgado. Johan Heinrich Meibom, médico en Alemania nacido en 1590, escribió en 1643 *De flaglorum usu in re Venerea* (Leyde), editado en París en 1792 como *De l'utilité de la flagellation dans la médecine et dans les plaisirs du mariage; et des fonctions del lombes et des reins*.

En la subportada del libro hay grabada una representación sintética del proceso (virtual) de conversión de la madre educadora en la domadora erótica (figura 5). A la izquierda del grupo de personajes, una mujer agachada anuda un ramo de varas en el suelo. En el centro, otra mujer muestra para qué sirve esta escoba. Ella no es una matrona grotesca, como en aquella estampa de Goya, sino que serenamente golpea el trasero del niño en su regazo con ese arma que simbólicamente se ha transformado en laurel en sus manos. Y a la derecha, otra joven

recibe a Venus que desciende en las nubes para entregarle un flagelo: aquella herramienta del caballero, cedida por la mujer para golpear al cabalgado en escenas ridículas de los coros. La composición neoclásica ilustra las asociaciones visuales que entran en juego en la interpretación de aquellas misericordias góticas, y lo hace especialmente a través del arma empleada para el azote: el primitivo ramo laureado por el saber y que la sofisticación técnica convierte en flagelo. Ya no estamos ante una ridiculización del empleo de herramientas ‘de género’ por parte del sexo opuesto.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 5. Subportada de Johan Heinrich Meibom, *De l'utilité de la flagellation...*
C. Mercier, París, 1795. Bibliothèque Nationale de France,
Département Sciences et Techniques, 8-TB71-19.

La flagelación, sacada de su marco oficial (la caballería), no sirve sólo para castigar a los hombres en un marco invertido que refuerza su efecto positivo (en el cabalgado). En ese libro de Meibom, ilustrado con mujeres, dedicado al estrecho entorno del obispo de Lubeck, la flagelación se recomienda para estimular la reproducción, la educación y la salud del hombre. *Delicias pariunt veneri crudelia flagra; Dum nocet, illa juvat, dum juvat, ecce nocet*, dice el epígrafe de la portada. El sistema de lo permitido reintegra la imagen de la dominadora y la libra de la parodia para reaprovecharla a su favor variando el modo de representarla, de nuevo, y reelaborando el mito donde los dioses dotan a la mujer de la fusta en beneficio del matrimonio, del sexo masculino y su salud lumbar.

Los azotes eróticos serán en adelante un tema divertido y no requerirá justificaciones morales, en el rococó; la figura del cabalgado se adaptará en vertientes ‘desencantadas’; una típica es la escena misógina de represión en el hogar, que se diversifica en la pornografía y otros géneros. Esa interpretación del azote como bien legítimo, sensual y pedagógico, y de la mujer como fustigadora, objeto y agente de educación y placeres, en la sillería de Zamora estaba velada o condenada por la parodia grotesca y acrítica de la inversión del género, envuelta en gruesas capas de dogmática. Pero el libro de Meibom saca a la superficie la relación entre el dolor y el deseo, oculta en imágenes del mito venéreo. *Venus péndula* deseada: *mulier equitans* prohibida. Así la representación del castigo físico en las sillerías llega a causar placer subconsciente en el que, cuando lo mira, se identifica con el verdugo o con el sometido captando el valor didáctico de la imagen. El cabalgado se repite en las sillerías incitando al deseo para reprimirlo en el mensaje de la iconografía, y la misericordia puede así representar una parodia educativa reforzada por otras composiciones⁵³. «Por eso se deleitan en mirar las imágenes, porque contemplándolas, vienen a caer en cuenta de qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél»⁵⁴.

⁵³ A. Bringham (1835). Of Flagellation. En *Observations on the Influence of Religion upon the Health and Physical Welfare of Mankind* (pp. 58-64). Boston: Marsh, Capen & Lyon. Esto ayuda a comprender otros géneros que florecen en el siglo XVI, como la mística, según Freud, S. (1920-1922, ed. 1955). *Más allá del principio de placer: Psicología de las masas y análisis del Yo*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁵⁴ Aristóteles, *El Arte Poética*, Capítulo II, I.