

# LA ICONOGRAFIA MARGINAL EN LA TRANSICION DEL GOTICO AL RENACIMIENTO

M.<sup>a</sup> DOLORES TEIJEIRA PABLOS  
Universidad de León

## EL CONCEPTO DE “MARGINALIA”

El concepto de “marginalia” integra una serie de motivos iconográficos, de carácter normalmente profano, que decoran elementos de importancia secundaria o aquellas partes de una obra que no son ocupadas por los temas principales de su programa.

Estos motivos aparecen en toda clase de artes figurativas no exentas, tanto en escultura –motivos decorativos monumentales, escultura funeraria, talla en madera– como en pintura –orlas miniadas en toda clase de libros–. Tampoco quedan al margen de esta decoración, aunque su utilización es más escasa, los objetos de uso litúrgico directo –orfebrería, tejidos–.

Los temas habitualmente representados son escenas cotidianas, insistiendo en los de carácter lúdico o en aquellos de los que pudiera sacarse una enseñanza moral o una relación con algún tema de carácter religioso. Son también frecuentes los motivos basados en escenas populares ya recogidas en otros medios: grabados, fábulas, proverbios y refranes, bestiarios y otros textos de carácter simbólico. Por último toda una serie de representaciones que reflejan, de una forma crítica, el comportamiento habitual edificante de determinados sectores de la sociedad contemporánea, especialmente del clero.

Es a fines del gótico cuando se generalizan en todo tipo de artes figurativas, apareciendo especialmente en obras de la zona franco-flamenca, en donde se inspiran los modelos desarrollados en las obras españolas. La participación de artistas de primera fila favorece la creación de obras de arte de gran calidad, tanto formal como iconográfica.

Su carácter marginal viene también delimitado por su ámbito de actuación, totalmente ajeno al desarrollo del programa iconográfico elaborado para la obra y diferenciado también de éste por la persona encargada de su realización, tanto material como intelectual<sup>1</sup>.

Su finalidad es casi exclusivamente extra-religiosa, con un marcado sentido lúdico y de descanso. Estas "drôleries" quedan al margen de la finalidad didáctica al estar, de algún modo, ocultas <sup>2</sup>. Su uso frecuente en obras de carácter religioso y dentro del propio espacio sagrado puede asombrar a la mentalidad actual, pero no resultaría extraño para el hombre contemporáneo acostumbrado a observar con frecuencia escenas similares a las talladas y cuya mente no solía separar el mundo religioso del mundo profano. La permisividad del clero con respecto a la presencia, dentro de la iglesia, de estos temas, queda clara al observar el casi nulo grado de mutilación que han sufrido. Al contrario de lo que sucedió en la Centroeuropa protestante, donde se destruyeron gran cantidad de conjuntos completos por el carácter de los motivos en ellos tallados, en España la mutilación de tallas por su carácter contrario a los conceptos religiosos y morales sólo tuvo lugar tardía y raramente. En el caso de la sillería leonesa sólo un relieve lateral de la sillería alta, con un acróbata que muestra sus genitales, ha sido claramente mutilado, a pesar de que en el mismo conjunto se conservan intactas escenas muy parecidas. M. Gómez Moreno recoge también el caso de la puerta de madera de la portada del Abditorio, en la misma catedral leonesa, destruida debido a la cantidad de escenas amorales en ella talladas <sup>3</sup>.

A los objetivos ya señalados, hay que añadir la crítica dirigida, justificadamente, contra sectores muy concretos de la sociedad de su tiempo, rasgo que comparte con la literatura contemporánea <sup>4</sup>. Esta crítica iba dirigida especialmente contra la iglesia, comitente, por otra parte, de estas obras.

La posible inclusión de los "marginalia" dentro del campo de acción del gusto tardogótico por lo exótico y lo fantástico podría completarse con la tendencia del mundo medieval a yuxtaponer y enfrentar elementos antagónicos que presenten un claro contraste <sup>5</sup>. Los "marginalia" se convertirían así en representaciones curiosas, "drôleries", cuya principal función era la distracción y el divertimento y que se constituirían en un precedente del coleccionismo futuro de seres y objetos raros y curiosos.

## LOS SOPORTES: SILLERIAS DE CORO, SEPULCROS, IMPOSTAS, ENJUTAS Y ORLAS MINIADAS

No hay obras de arte especialmente creadas para ser decoradas con motivos marginales, sino que éstos se representan en zonas exclusivas de las obras habituales, como elementos de carácter irrelevante en el desarrollo del programa iconográfico.

Las sillerías corales suelen presentar un programa iconográfico, de carácter religioso, basado en las representaciones de figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento talladas en los respaldos de los estalos. Los temas marginales, mucho más abundantes y variados, se extienden por multitud de elementos de finalidad funcional semiocultos entre el ensamblaje de la sillas: misericordias, apoyamanos, pomos, doseletes, relieves, enjutas, etc.

En los sepulcros el programa desarrollado, relacionado con la idea de la muerte, se basa en la representación del difunto y las escenas del lecho mortuario. Los "marginalia" se desarrollan en las zonas de enmarque o en alguna zona de libre del mismo espacio destinado a los temas principales <sup>6</sup>.

Las enjutas e impostas presentan como único referente iconográfico otros espacios esculpidos dentro del espacio del templo: capiteles, ménsulas, portadas, etc. Su carácter

ornamental y de dinamización del muro parece superponerse al objetivo de divertimento que, como tema marginal, tienen.

Las orlas miniadas de los libros ilustrados, manuscritos o impresos, forman uno de los conjuntos de iconografía marginal más profundamente recopilados y estudiados como tales y en relación con sus temas principales <sup>7</sup>. Los "marginalia" unen a su sentido lúdico una finalidad ornamental, al estar integrados en un fondo de motivos vegetales distribuidos por los cuatro lados de la página, enmarcando la escena principal.

Sobre estos diversos soportes se extiende un variadísimo y complejo mundo iconográfico basado en los modelos ya citados y con unas características de representación comunes.

Como ejemplos de la extensión de una misma iconografía basada en modelos similares pueden citarse algunos temas representados, de modo muy parecido, en algunos de los soportes ya mencionados.

El conocido tema de Philis y Aristóteles, representación del sometimiento del hombre a la lujuria y ejemplo del "mundo al revés", donde la mujer domina al hombre, aparece representado, entre otras, en las sillerías corales de Zamora y Toledo y en el sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora <sup>8</sup>. Es un tema frecuentemente representado en grabados, posible fuente de inspiración para las obras citadas. Así aparece en estampas de los Maestros B. R. y del "Housebook" <sup>9</sup>. Ambas representaciones muestran dos variantes iconográficas muy extendidas. En la primera aparece Philis montada a horcajadas sobre Aristóteles blandiendo el látigo en alto en una imagen de gran dinamismo en la que pretende representarse el momento álgido del pasaje. A esta variante pertenecen el grabado del Maestro B. R., la representación de la sillería zamorana y la del sepulcro del Doctor Grado (Lámina 1). La segunda presenta el final de la escena, con Aristóteles cansado por el esfuerzo y Philis bajando de su cabalgadura y cierta expresión de satisfacción en el rostro. A esta última representación pertenecen el grabado del Maestro del "Housebook" y la misericordia del coro de Toledo (Lámina 2).

Otro tema que aparece frecuentemente en todo tipo de representaciones marginales es el de los bufones como encarnación de los vicios humanos. Entre éstos el que simbolizan con mayor frecuencia es la gula, y así aparecen comiendo con avidez de grandes cacharros y con enormes cucharones. De este modo se representan en las sillerías de León y Zamora y en una orla miniada de la Biblia de Herman Droem <sup>10</sup> (Láminas 3 y 4).

Como último ejemplo el tema del mono encadenado, muy frecuente en todo tipo de soportes de carácter marginal, con un significado muy claro en referencia al sometimiento del pecado. Escenas de este tipo se encuentran en sillerías corales, como la leonesa, y en orlas miniadas, como las de un Libro de coro del Monasterio de Guadalupe o una Biblia holandesa de la primera mitad el siglo XV <sup>11</sup> (Láminas 5 y 6).

## EL PROBLEMA DE LOS COMITENTES

Las personas que encargan una obra de arte de carácter religioso ya sean clérigos o laicos, suelen imponer en los contratos los temas a representar, su distribución dentro de la obra, sus medidas y la composición general de las diversas escenas <sup>12</sup>. Sin embargo no suele incluirse en estas disposiciones la multitud de temas que se sitúan al

margen de las escenas principales, aunque sí, a veces, recogen algunos motivos decorativos<sup>13</sup>. La abundancia de decoración obedecía no sólo a los criterios estéticos e iconográficos imperantes en el momento, sino también a motivos económicos ya que la inclusión de figuras aumentaba el precio de la obra<sup>14</sup>.

En general el comitente de la obra elaboraba el programa iconográfico religioso, dejando al artista libre elección a la hora de tallar los temas de los elementos menos visibles<sup>15</sup>. Estos últimos se basarían, para representar la iconografía marginal, en temas populares de gran difusión que les eran familiares, y que aplicaban habitualmente en todos aquellos espacios que el programa iconográfico planeado previamente dejaba libres.

Por lo que se refiere a la intervención del comitente en el programa iconográfico los contratos de obras con representaciones religiosas solían imponer los temas a tratar y cómo hacerlo o bien nombraban a determinadas personas, de amplios conocimientos teológicos, como encargadas de elaborar el programa iconográfico<sup>16</sup>. Este control del comitente queda patente en el desarrollo de amplios y complicados programas de rebuscado simbolismo religioso y cuya finalidad suele ser la enfatización de determinado dogma y, en caso de comitentes privados, la exaltación de la propia imagen, en una época en la que el concepto de la fama adquiere gran importancia<sup>17</sup>.

La participación del artista en la elaboración del programa es más difícil de confirmar debido a que la documentación artística escasamente se refiere a los elementos y temas marginales. L. Randall cita algunos textos del siglo XIII en los que se atacaba la representación de este tipo de motivos y las libertades excesivas que los artistas se tomaban al tratar estos temas, síntoma de la presunción de aquellos y de la permisividad y el escaso control de estas representaciones por parte de la Iglesia<sup>18</sup>.

El control eclesiástico sobre el programa iconográfico religioso y la libertad de elección y representación del artista con respecto a los "marginalia" se pone de manifiesto en el tratamiento de unos y otros en las obras de arte. A la solemnidad, riqueza de detalles, preocupación por el color y un mayor cuidado en el trabajo de los temas religiosos se contraponía una clara espontaneidad y libertad de trabajo, tanto en la composición como en la introducción de variantes iconográficas, a las que a veces se une una menor calidad formal. A pesar de que, en ocasiones, el artista que trabaja las escenas principales y el de las marginales es una misma persona, lo normal era probablemente que el maestro principal y director de la obra se encargue de los primeros, mientras otros oficiales realizan los segundos. Iconográficamente las variantes introducidas en la concepción de las representaciones principales son muy escasas puesto que cualquier desviación del modelo impuesto por la Iglesia podía conllevar sospechas de heterodoxia. Sin embargo en los motivos marginales de carácter profano la variedad y la introducción de detalles nuevos que alteran o completan el modelo inicial sólo tiene como límite la imaginación del artista.

## LA POSIBLE EXISTENCIA DE UN PROGRAMA ICONOGRAFICO

a falta de un criterio de selección previa de los temas a representar en los elementos marginales y la escasa o nula relación entre unos y otros evidencian la falta de un programa iconográfico de carácter profano. L. Randall cree que sí es posible la existencia de una línea maestra que dirigiera la composición de toda una página, en el caso de la

miniatura, y que la carencia de un diseño programático previo no sería propio de la mente medieval. El problema que se plantearía al iconógrafo actual es la pérdida de los códigos interpretativos que pudieran desvelar estos programas <sup>19</sup>.

La regla general es que no exista ninguna relación entre la escena principal y los temas representados en los elementos marginales, ya que éstos últimos se rigen por un principio de yuxtaposición e independencia que anula incluso las relaciones entre ellos <sup>20</sup>.

La elección de los temas representados en los elementos marginales no obedece a ningún criterio preestablecido y, por lo que refleja en las obras existentes, es fruto de la casualidad. Puede influir la preferencia del artista por un determinado tema y, sobre todo su preparación y los modelos a los que tuviera acceso, y quizá, en alguna ocasión, el gusto del comitente.

Las relaciones entre los diferentes temas profanos de los elementos marginales de una misma obra son conexiones estilísticas y funcionales.

Las conexiones de estilo obedecen a una simple organización del taller en el que solían darse casos frecuentes de especialización. La existencia de estilos diferentes es visible en la mayor parte de las obras que comparten iconografías religiosa y marginal. Dentro de ésta última es habitual encontrar varias manos ya que el número de escenas a representar era mayor, aunque no se requiriese una técnica tan refinada. A pesar de esto la calidad media se mantiene, y las distintas maneras de trabajar presentan gran número de características formales comunes. Esto refleja una posible relación de dependencia, quizá de aprendizaje común, entre los diferentes oficiales que trabajan en una obra, y realza la figura del maestro a cuya función de artista se le añade la de director y coordinador de la obra.

Las relaciones funcionales entre las representaciones marginales se basan en el viejo principio de adaptación de la figura a la función del elemento que decora, y son muy claras sobre todo en el caso de la escultura, de ahí que iguales elementos presenten normalmente un mismo tipo de temas <sup>21</sup>.

Las relaciones iconográficas entre tema principal y marginales son sin embargo indudables en el caso de que éstos sean representaciones de escenas religiosas que o bien completan la escena principal, se integran en un mismo ciclo iconográfico o se relacionan por medio de nexos simbólicos.

Este es el caso de uno de los respaldos de la sillería baja de la catedral leonesa, donde aparece la figura de la Sibila Tiburtina. En las enjutas del respaldo aparecen un niño nimbado entre nubes, hacia el cual la sibila se vuelve y señala, como representación de su anuncio sobre la llegada del Mesías, y un ángel, como recuerdo de la Anunciación, tema que la profecía sibilina prefigura. También, acompañando la escena de la Natividad en la capital, se representa, en la orla, el anuncio a los pastores, en el Códice A de la Catedral de Burgo de Osma, un cantoral de Adviento <sup>22</sup>.

Este tipo de programas, de carácter profano, sí se desarrollarán en obras renacentistas, dada la mayor importancia de la iconografía no religiosa y la influencia del mundo y los modelos clásicos <sup>23</sup>. Sin embargo aunque la época de transición entre el mundo gótico y el renacentista introduce elementos formales del nuevo estilo, no será tan rápida la adopción de nuevos principios iconográficos.

La observación de obras tardogóticas que introducen temas marginales deja ver una serie de similitudes, tanto iconográficas como formales, que, por una parte, evidencian la asimilación del modelo flamenco y su adecuación a la tradición artística hispana, y, por otra, indican la utilización de unas mismas fuentes y modelos por diversos grupos de artistas.

Las bases esenciales de la formulación iconográfica de los motivos marginales forman parte de la cultura popular, transmitida a través de la tradición escrita u oral. Desde el siglo XII las órdenes medicantes y los cistercienses comenzaron a utilizar los "exempla" en los sermones para explicar de modo sencillo algunos pasajes o dogmas sagrados y, sobre todo, para atraer la atención de los fieles. El "exemplum" era una especie de cuento corto y moralizante, basado en fuentes antiguas, sobre todo fábulas relatos sagrados, textos de los bestiarios o leyendas; algunos eran también inventados por los propios predicadores<sup>24</sup>. Los "fabliaux", cuentos narrados por los juglares a un público laico, sirvieron también de fuente a las representaciones marginales. Su carácter moralizador y anticlerical y su actitud general ante la nobleza y la burguesía quedan reflejadas perfectamente en la decoración profana de los elementos secundarios. "Exempla" y "fabliaux" comparten con la iconografía marginal algunas características, como el ser anexos a un tema principal, normalmente religioso y su finalidad lúdica y de captación de interés. Sin embargo los "marginalia" no están generalmente relacionados con la escena principal y su objetivo no es llamar la atención sobre el tema protagonista, sino precisamente lo contrario<sup>25</sup>.

Otra parte de las representaciones marginales recoge motivos ya antiguos, adaptándolos a las características formales e iconográficas del nuevo estilo. Esta fuente afecta principalmente al mundo de las representaciones naturales y a los seres fantásticos que ya aparecían en las capitales miniadas o en escultura<sup>26</sup>. Su carácter marginal no es tan claro en el románico donde el simbolismo y la abstracción representativa es mayor.

Estos motivos se difunden por todo tipo de medios, especialmente grabados y fuentes impresas. Sus vías de difusión son las mismas abiertas gracias al aumento de las relaciones de todo tipo entre los distintos puntos de Europa, sobre todo de la corona de Castilla y la zona de los Países Bajos y Alemania. La estrecha relación económica entre ambas zonas propició la importación de obras de arte y la llegada en masa de grandes artistas probablemente mucho mejores que los que continuaron su actividad en su país.

Los artistas medievales utilizaban para su trabajo álbumes de motivos, modelos y trazas, frecuentemente de uso particular y de difusión no siempre local<sup>27</sup>. Muy pocos se han conservado y poco es, por lo tanto, lo que sabemos sobre su contenido, que debía limitarse al dibujo de temas y elementos que el artista trataba con frecuencia, los de difícil composición o incluso muestras sencilla para los aprendices<sup>28</sup>. Las trazas se dibujaban como muestra del trabajo futuro para el comitente, un anexo obligatorio al contrato que garantizaba la calidad de la obra<sup>29</sup>. Por último algunos artistas, sobre todo imagineros, hacían modelos, reglas y moldes que utilizarían otros artistas<sup>30</sup>.

La creación del grabado y la posterior invención de la imprenta dieron un impulso definitivo a las relaciones artísticas entre los diversos puntos de Europa<sup>31</sup>. La baratura de los modelos y sus posibilidades de movilidad permitieron conexiones rápidas entre distintos ámbitos culturales. Estos propiciaban ya no bosquejos, sino temas totalmente resueltos, incluyendo detalles como el enmarque, los fondos o los motivos subsidiarios.

Además de temas religiosos comenzaron ahora a grabarse otros motivos más sencillos. Puesto que los primeros grabadores eran orfebres, los primeros motivos en ser grabados fueron temas ornamentales que los propios grabadores podían utilizar en sus obras de orfebrería y que también demandaban otros artistas.

La importancia de los grabadores procedentes de los Países Bajos y Alemania a fines del siglo XV, con nombres como Israhel Van Meckenem, Martin Schongauer, Alart du Hameel, o los monogramistas E.S. o F.V.B., y la influencia artística de esta zona de Europa hace que la mayor parte de temas profanos y decorativos que se representan en obras tardogóticas se basen en estos modelos, cuyos temas se repiten sobre todo tipo de soportes.

En España la temprana introducción del grabado y de la imprenta marca un fuerte contraste con la parquedad en el uso de la estampa y del grabado en hojas sueltas. La utilización de esta fuente difunde una iconografía de génesis no española, procedente fundamentalmente de Centroeuropa<sup>32</sup>. Flamencos, holandeses o alemanes eran también muchos de los principales artistas que trabajaron en España a fines del siglo XV. Difusores del estilo y la iconografía centroeuropeos crearon un estilo nuevo, dentro de la evolución artística tardogótica, que mezclaba elementos locales y foráneos.

## NOTAS

1 D. y H. KRAUS, "Les misericordes et leurs maîtres artisans", *Monuments historiques*, n.º 153, Oct. 1987, pp. 70-74. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, p. 361.

2 F. BOND, *Wood carvings in English churches*, T.I.: *Stalls and tabernacle work*, Oxford, 1910, p. 208. L. MAETERLINCK, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamand et vallone: les misericordes de stalles*. Paris, 1910, pp. 12-13. L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley, 1966, pp. 9-10.

3 M. GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1923, pp. 253-254.

4 K. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, 1971. E. RINCON, *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media española*. Madrid, 1968.

5 K. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*. Londres, 1939, pp. 75 y ss. J. BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*. París, 1960.

6 M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987, pp. 204-205.

7 L. M. C. RANDALL, *Op. cit.*, pp. 17-18.

8 I. MATEO GOMEZ, "Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la Catedral de Toledo", *Goya*, 1971-72, pp. 158-163.

9 M. LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*. Nueva York, 1969, figs. 436 y 520.

10 Biblia de Herman Droem. Biblioteca Casanatense de Roma. Ms. 4212. *The Golden age of Dutch manuscript painting* (Catálogo de la Exposición) Nueva York, 1990, p. 81.

11 Biblia del Maestro de Utrecht. Biblioteca Real de la Haya. Ms. 69 B 10, Fol. 8r. *Ibidem*, p. 144.

- 12 A. LOPEZ-AMO MARIN, "Estudio de los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo en el siglo XVI", *Anuario de Historia del Derecho Español*, Vol. 19 (1948-49), pp. 103-217.
- 13 Archivo Histórico Provincial de Zamora. Sección Notariales. Sig. 1. *Protocolos de Alonso de Ayala*. Fols. 163r-165v.
- 14 H. L. ARENA, *Die chorgestühle des Meister Rodrigo Alemán*. Buenos Aires, 1965, Sección de Documentos, 10 de julio de 1498.
- 15 M. D. ANDERSON, Introducción a G. L. REMNAT, *A Catalogue of misericords in Great Britain*. Oxford, 1969, p. 24.
- 16 Archivo de la Catedral de Zamora. Contratos y obras. *Carpeta de obras n.º 1*. S. F. Recogido en G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982, pp. 393-396 y Doc. n.º 9, y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La Sillería de coro de la Catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, Tesis doctoral en curso de realización.
- 17 Entre 1456 y 1470 Gijsbrecht Van Brederode, deán de la Catedral de Utrecht, encarga un Libro de Horas. Su folio principal presenta al propio deán, revestido de todos los elementos de su cargo, ante las puertas del cielo acompañado por el propio San Pedro, y el pasaje de Simón el Mago en la orla. Esta es una representación simbólica de la situación del propio deán, elegido obispo de Utrecht en 1455 y nunca consagrado como tal, por motivos de simonía. En *The Golden Age of Dutch manuscript painting*, pp. 210-211.
- 18 L. M. C. RANDALL, *Op. cit.*, pp 4-5.
- 19 *Ibidem.*, pp 12 y 19.
- 20 A. A. ROSENDE VALDES, "Iconografía marginal: las fábulas en las sillerías de coro gallegas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXIV, 1986, pp. 95-114.
- 21 A. COURTENS, "Les stalles sculptées du XIV au XVI siècle", *Gazette des Beaux Arts*, LX, 1962, pp. 317-326.
- 22 Archivo de la Catedral del Burgo de Osma. *Códice 5*. Fol. 88.
- 23 Como ejemplos pueden citarse la bóveda y la escalera de la Universidad de Salamanca. S. SEBASTIAN, "Un programa astrológico en la España del siglo XV", *Traza y Baza*, n.º 1 (1972), pp. 49-61, y *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973.
- 24 C. BREMOND, J. LE GOFF y J. C. SCHMITT, *Typologie des sources du Moyen Age occidental*. "L'Exemplum". Turhout, 1981. J. E. KELLER, *Motif-Index of medieval Spanish "exempla"*, Knoxville, 1919. J. E. KELLER, *Libro de los exemplos por A B C*. Madrid, 1961. D. JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*. Madrid, 1985.
- 25 L. M. C. RANDALL, "Exempla" as a source of gothic marginal illumination", *The Art Bulletin*, jun. 1957, pp. 97-107.
- 26 E. FERNANDEZ GONZALEZ y A. VIÑAYO, *Abecedario-bestiario de los códices de Santo Martino*. León, 1985.
- 27 *Grafica per Orafi. Modelli del Cinque e Seicento*. Roma, 1975. Cap. VIII.
- 28 VILLARD D'HONNECOURT, *Cuaderno*. Madrid, 1992.
- 29 J. M. de AZCARATE, "Una traza de Juan de Borgoña", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 55-58.
- 30 M. Lehrs incluye diseños para capiteles y pilas realizados por Veit Stoss y Jörg Syrlin, reputados escultores. M. LEHR, *Op. cit.*, figs. 568 y 569.

31 Para el estudio del grabado en este periodo, M. LEHR'S, *Op. cit.*, R. BERLINER, *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Barcelona, 1928, 3 vol. A. J. J. DELEN, *Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'a la fin du XVIII siècle*, París y Bruselas, 1924, Vol. 1. F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, Vol. XII. W. L. S. SCHREIBER, *Hamdbuch der holz und metallschmitte des XV jahrhunderts. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle*, 1926-27 (Reed. Stuttgart, 1969). A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Nueva York, 1985, Vol. XXIII, F. VINDEL, *El Arte Tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid, 1945-54, varios vol. J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. Madrid, 1987, Vols. XXXI y XXXII de *Summa Artis*.

32 J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *Op. cit.*, Vol XXXI, pp. 21-23.



**Lámina 1.** Sillería de la catedral de Zamora. Misericordia. Philis y Aristóteles.



**Lámina 2.** Grabado del Maestro de "Housebook". Philis y Aristóteles.



Lámina 3. Sillería de la catedral de Zamora. Misericordia. Bufones comiendo.



Lámina 4. Biblia de Herman Droem. Bufones comiendo.



Lámina 5. Sillería de la catedral de León. Apoyamanos. Mono encadenado.

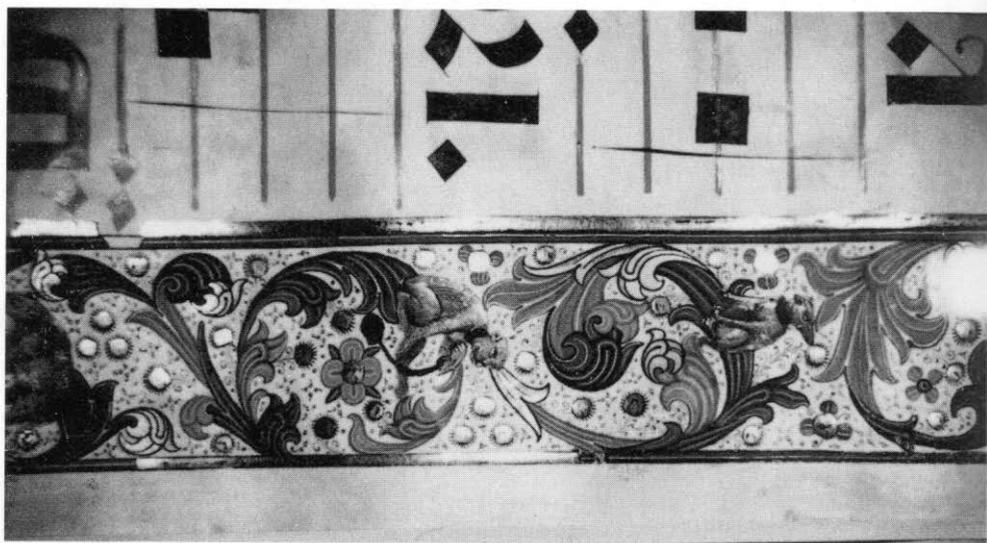


Lámina 6. Libro de coro del Monasterio de Guadalupe. Mono encadenado.