

El libro de horas de la Biblioteca Episcopal de Córdoba.

Su vinculación a la iconografía de Miguel Angel

Por Francisco LARA ARREBOLA

DESCRIPCION PLENA:

ms.	Oficium B. M. V. et deffuctorum.
Fecha.	1423 - 1516.
Ubicación	Biblioteca Episcopal de Córdoba.
Amanuenses.	1.
Antiguas signaturas.	Est. M. Caj. 1 de lo duplicado V. Est. 14 Caj. 20.
Inscripciones históricas.	En el fol. 1r., y con letra del XVII, "De la Biblioteca Episcopal de Córdoba".
Foliación.	Antigua, arábica, a tinta.
Número de fols.	1 + 198 + 2.
N.º de fols. por cuatern.	8.
Dimensiones de los fols.	22 × 15,5 cm.
Letra.	Gótica libraria de una sola mano.
Texto.	Irregular, aunque se mantiene en 17 renglones.
Tinta.	Azul y negra.
Rúbricas.	En oro.
Títulos.	En oro.
Capitales e iniciales.	En oro, verde, azul y rojo.
Calderones.	
Pecias.	
Incipit.	1 anuarius habet dies XXXI. Luna XXX.
Dexinit.	Per omnia secula seculorum. Amen. Laus Deo.

Encuadernación.	Del XVIII aprox. Cuero ferreteado y estampado en oro sobre alma de cartón. Dos cierres metálicos de los que conserva uno y restos del otro.
Elementos decorativos.	Antropómorfos con escenas figuradas. Zoomorfos, fitomorfos y gematómorfos. A candelieri. Heráldicos.
Estado de conservación.	Excepcionalmente bueno

Durante el mes de Octubre de 1973 se estuvo celebrando en el cordobés Palacio de Nuestra Señora de la Merced, y con ocasión de la V Asamblea de Instituciones de Cultura de las Excelentísimas Diputaciones Provinciales, una exposición bibliográfica a la que aportaban fondos las bibliotecas Pública Provincial, Municipal, de la Catedral y del Obispado de Córdoba. Entonces, de una manera inmediata, entramos en contacto con el ms. de la Biblioteca Episcopal signado Est. 14, Cajón 20. Llamaron nuestra atención el italianismo de sus ilustraciones y el hecho de que no apareciese fechado en el catálogo, pese a que en tres ocasiones, fols. 1v., 10r. y 12r., aparecía un escudo heráldico, y, en otras dos, fols. 10r. y 10v., inscripciones de tipo histórico: En la primera se lee "Ferdinandus". "Aragoneus", en la segunda. Este fue el motor del trabajo que presentamos.

En primer lugar nos propusimos fechar el ms. Acudimos al catálogo de la exposición que en el Palacio de la Biblioteca Nacional, y en homenaje a la Real Academia de S. Fernando, ofreció el Excelentísimo Ayuntamiento de Córdoba en 1955, la primera en la que tenemos constancia figuró el ms. Est. 14, Cajón 20. La cita que le atañe dice a la letra: "*El Oficio de la Virgen y el de Difuntos*", *bella composición de inspirado miniaturista, hecha, tal vez, para el Emperador, que honra a quienes han sabido conservarla impecable en la Librería Episcopal de Córdoba*". No satisfechos con esta atribución que no corresponde ni a las inscripciones históricas ni al estilo de las miniaturas, decidimos recurrir a la heráldica para el logro de nuestro propósito: ¿no era claro que uno de los cuarteles del escudo que investigábamos presentaba las mal llamadas barras de gules de Aragón sobre campo de oro, y que en las inscripciones de los fols. 10r. y 10v. reza "Ferdinandus", "Aragoneus"? Paso previo debería ser la investigación de la sigilografía, heráldica y numismática de los Fernando de la Casa de Aragón. Hicimos una selección, dentro de unos márgenes cronológicos prudentes, encontrando que los reversos de dos monedas, un armellino y un carlino-ferrantino, acuñadas en Nápoles por Ferrante I, se identificaban de un modo absoluto con las armas que buscábamos: escudo cuarteado





en cruz. En los cuarteles superior diestro e inferior siniestro, sobre fondo de oro, cuatro bastones de gules verticales. Los cuarteles superior siniestro e inferior diestro están terciados del partido, apareciendo, en el tercio diestro, tres bastones horizontales de gules sobre fondo de azur, el tercio central lo ocupan tres, más cuatro medias flores de lís en oro sobre campo de azur; en el tercio siniestro se representa, una cruz potenziada en oro sobre campo de azur. La heráldica del ms. corresponde, pues, al escudo de Nápoles, debiendo de haber sido hecho para Ferrante I, para su hijo Ferrante II, o bien para el Rey Católico (III de Nápoles y Sicilia o II según la cronología de los reyes de la Confederación Catalano Aragonesa), todos inscritos dentro de las fronteras cronológicas que habíamos preestablecido: nació Ferrante I en 1423 y murió el 25 de Enero de 1494. El nacimiento de Ferrante II se produjo el 26 de Julio de 1469 y su óbito el 7 de Septiembre de 1496. En cuanto a la vida de Fernando V de Aragón transcurrió entre el 10 de Mayo de 1452 y el 23 de Enero de 1516. Son estas fechas, ciertamente muy amplias, lo único de que disponemos, fuera del análisis estilístico e iconográfico de sus miniaturas, para la fechación, punto éste en el que encontramos que en la figura del profeta Isaías del fol. 11v. el miguelangelismo salta a la vista, aunque vemos en él un "aire" más gótico, anterior en el tiempo. Un estudio comparativo de las líneas maestras del Isaías de la bóveda de la Sixtina y del de nuestro ms. nos puso de manifiesto que, la composición de sus mitades inferiores era semejante. En cuanto a las mitades superiores, son literalmente, en sentido óptico, una reflejo de la otra. Resulta así que la hipótesis con más visos de certeza es la de que el libro estuviese destinado a Fernando el Católico y que la fecha de su realización estuviese comprendida entre la primavera de 1512, fecha en que se terminó la bóveda de la Sixtina y el 23 de Enero de 1516 que fue cuando se produjo la defunción del rey. Este hecho explicaría también la causa de que el libro de horas no fuese terminado. Sobre estos problemas volveremos más adelante.

Otra puerta se abre, en cuyo fondo aparece la interrogante: ¿qué caminos ha seguido el ms. hasta parar en el lugar donde actualmente se custodia? Conocemos que la Biblioteca Episcopal de Córdoba está formada por dos fondos principales: el propiamente suyo y el procedente de la Compañía de Jesús, donado al Obispado, tras la expulsión de la misma de España, por Carlos III, con cláusula en la que se especifica ha de ser para uso público. En el "catálogo de los libros que se contienen en la Biblioteca Episcopal de Córdoba, formado del Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio de Trevilla, Obispo de dicha ciudad", tomo II, año de 1816, en el fol. 314r., aparece nuestro ms. con su signatura y la siguiente denomina-

ción: "Officium parvum B.M.V.S. ad usum Regis Catholici Ferdinandi V". Aparece también, con la misma signatura y denominación, en otro catálogo de la misma época, fol. 92r.: "Índice alfabético de los libros que se contienen en esta biblioteca episcopal pertenecientes a las ciencias eclesiásticas". No aparece, sin embargo, en el catálogo procedente del fondo de la Compañía de Jesús: "Bibliotecae / collegii cordubensis / Soc. Jesu. / Index 2ux / in quo Exteri Scriptores Singuli / in clases suas ordine alfabético / distributi exhibentur, / Prout in sequenti Página / accedit ad calcem / Indiculus eum Anonimorum tum Scriptor per cognómína.//", demostrándose ser su llegada a la Sede Episcopal Cordobesa anterior a la expulsión de los jesuitas. Por estos datos concluimos que, es lo más probable, fuese traído por D. Martín Fernández de Angulo que ocupó la silla episcopal cordobesa entre 1510 y 1516, estuvo muy vinculado al Rey Católico del que fue Canciller en Valladolid y fue, además, un gran bibliófilo regalando a Córdoba más de 500 incunables.

Resueltos algunos problemas en cuanto a la fechación y a los lazos que vinculan al ms. con su sede actual, nos dispusimos al estudio de su composición y forma. Estudiamos la distribución de texto y ornamentación en el pergamino, obteniendo varios tipos de grills. Es el más abundante el que ilustramos en la lámina 2. Disposición semejante, aunque con un espacio algo mayor para la miniatura de la viñeta de pie de página es el de la lámina 3 que corresponde a los folios 10r. y V. Aumenta de nuevo el espacio reservado a la decoración en fols. como el 11r., lámina n.º 4. Pero son, sin duda, los fols. divididos según el esquema de la lámina n.º 5, los destinados a albergar las miniaturas de más importancia. De entre los fols. miniados corresponde a este esquema el 11v. y el 12 r. De entre los escritos, pero no miniados, los 43r., 50r., 63r., 79r. y 109r. Gracias a esto podemos hacernos una idea de cuál fue el proyecto de ornamentación del manuscrito e incluso hacer un intento de reconstrucción ideal:

Si incluimos, aunque sea con reservas motivadas por lo que enseguida veremos, el ms. Est. 14, Caj. 20 de la Biblioteca Episcopal de Córdoba entre los denominados libros de horas, nos enteramos, por Leroquais (1) qué tal tipo de devocionarios fueron creados —finales de la Edad Media— con el fin de que los fieles pudiesen seguir de cerca la oración litúrgica de los clérigos; de que su corpus fue gestándose, durante el XIII por adiciones sucesivas al salterio: el oficio parvo, los salmos penitenciales, las letanías y el oficio de difuntos, así como de que la existencia del libro como tal está atestiguada en el XIV aunque es durante el XV cuando alcanza difusión amplia, estando condicionado lo exiguo de su tamaño al deseo de su propietario de no apartarse de él.

Como elementos esenciales en los libros de horas hay que reseñar: calendario, oficio parvo o pequeño oficio de la Virgen, salmos penitenciales, sufragios, letanías y oficio de difuntos, bastando la exclusión de uno sólo de ellos para distinguir el libro de horas de otros tipos como los simples devocionarios, breviario o salterio diurnal.

Siguiendo a Leroquais, entramos en conocimiento de que hubo varias escuelas que se distinguieron en la decoración de libros de horas. La de París, llegó a su cenit con los hermanos Limbourg, autores de la ilustración de "Les três diches heures du duc de Berry, en el que el realismo nórdico de las iluminaciones de los doce meses del año es altamente significativo. Borgoña y Valencia dan un paso más, creando nuevos tipos de orlas. De hasta donde llegaron las escuelas italianas tenemos un exponente evidente en la obra de la que, específicamente, nos estamos ocupando.

Las Horas de Santa María constituían el punto culminante de la iluminación. Las escenas del principio se tomaban del Ciclo de la Infancia de Cristo, sucediéndose, ya desde mediados del siglo XIV, de la siguiente manera: Anunciación, Visitación, Nacimiento de Cristo, Adoración de los pastores, Epifanía, Purificación, Huída a Egipto y Coronación de la Virgen.

Se ilustraban después, los Gozos de Nuestra Señora, serie, que como la anterior, es abierta por la Anunciación. Sigue la Adoración del Niño por la Virgen y S. José, la Adoración del Niño por los Magos, la Resurrección del Señor, la Ascensión de Jesús a los Cielos, Pentecostés y la Dormición de la Virgen.

A continuación, los siete Gozos Espirituales a los que seguía el oficio de la Pasión, decorado con el ciclo iconográfico correspondiente: Prendimiento de Jesús, S. Pedro y Malco, S. Juan significando en su soledad la huída de los Apóstoles, los Improperios, el Clavamiento de Cristo y la Crucifixión.

Durrieu (2), indica cuál era el ciclo iconográfico que se seguía en las Horas de la Cruz: Maitines, el Prendimiento; Laudes, Cristo ante Caifás; Prima, Cristo ante Pilatos; Tercia, Flagelación; Sexta, Camino del Calvario; Nona, Crucifixión; Vísperas, Descendimientos y Completas, Santo Entierro. Hace la salvedad de que no es raro encontrar modificaciones como son la agonía en el huerto, la Piedad, etc.

En cuanto a la ilustración del oficio Deffunctorum, cabían muchas variaciones: el servicio fúnebre en una iglesia, un entierro, episodios de la vida de Job, la leyenda de los tres muertos y los tres vivos, el Juicio Final, ermitaños rezando ante cadáveres, Cristo en el Cielo ante un cadáver, la resurrección de Lázaro, o incluso variantes del tema de la Danza

de la Muerte, tal y como ocurre en el salterio-libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo, iluminado por Crespy, en el cual y en el fol. 374v. aparece la Muerte coronada con tiara ¿? y cabalgando sobre un buey —uno de sus atributos— que se apresta tensado el arco, a lanzar sus dardos sobre los personajes que la huyen, de entre los que se distinguen un Papa y un Rey.

Tras esta recopilación, pasemos a tratar de la iconografía de "nuestro manuscrito". Correspondiendo al calendario que se extiende de los fols. 1v. a 9v. encontramos en el libro de horas, a más de la decoración a candelieri y gematomorfa que es común a todas las páginas, los siguientes temas, por lo general colocados en la viñeta correspondiente al margen inferior: en el fol. 1v. escudo ducal con las armas de Nápoles y una cartela que reza: *Virtus*. El fol. 2r. nos presenta el signo zodiacal de Acuario. El fol. 2v. está ocupado por una mariposa que liba en una flor. El fol. 4r. esta ornado por el signo de Aries. El fol. 3v. y 4v. muestran un ave, lo que ocurre también en los fols. 6v. —¿un ruiseñor?— y 7v. —un verderrón—. González Marti (3) asevera que las aves fueron un tema muy común en la decoración e indican que simbolizan al enemigo de los cristianos, por lo general los musulmanes. Es esta opinión que Saralegui (4) acepta y con la que se solidariza Post (5).

En el fol. 5r. aparece Tauro, y en su parte versa un motivo fitomorfo. El 6r. lo ocupa el símbolo de Géminis. El fol. 7r., Cáncer. Leo el fol. 8r., y un motivo floral y una cartela con la inscripción "*Fama*" el fol. 8v. La figura de una *Virtud* está en la viñeta inferior del fol. 9r., repitiéndose de nuevo el tema de una mariposa libando en su verso. Otra vez hace aparición la decoración heráldica en el fol. 10r.; en el mismo fol., y en su parte superior, inscrito en un tondo, el nombre latinizado del propietario del libro: "*Ferdinandus*". en el fol. 10v., otro tondo con la inscripción: "*Aragoneus*". El fol. 11r. no presenta otra cosa que ornamentación de gemas (6) y candelabros. En el Fol. 12r. comienzan las Horas de la Virgen María y es aquí y en el fol. 11v. donde nos encontramos con la parte más rica de ms.: una representación del profeta Isaías y otra de la sibila Tibertina en la parte versa del fol. 11 y un profeta, Jeremías, flanqueado por el mismo motivo heráldico de los fols. 1v. y 10r., y la Anunciación, que ocupa toda la mitad superior del 12r. En la actitud de María se han hecho forma y color las palabras: "*El Espíritu Santo vendrá sobre tí, y te cubrirá con su sombra la Virtud del Altísimo*".

Con esta cita y la inclusión de los apéndices, bibliográfico y gráfico, pensamos cerrar el trabajo, pero las similitudes apreciadas entre la icono-

grafía del libro de Horas y la decoración de la Capilla Sixtina, quizá justifiquen el aparte que les dedicamos:

Volvamos de nuevo a la figura del profeta Isaías del folio 11v. El hecho, ciertamente no ortodoxo, aunque sí bastante usado ya desde el renacimiento, de que éste y el de la Sixtina fueran, de cintura para arriba, un reflejo del otro, aunque encontramos en el primero, tanto por el peinado como por el tratamiento de los ropajes, un mayor goticismo, un carácter anterior en el tiempo, produjo en nuestras ideas una confusión para salir de la cual se imponía, en primer lugar, la realización de un balance sobre lo hasta ahora expuesto:

- a) Teníamos fechado el ms. entre unos márgenes que no podían ser superiores a los comprendidos entre 1423 y 1516.
- b) La decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina comenzó en 1508 y terminó en la primavera de 1512, estando, por otra parte considerado Miguel Angel como un adelantado con respecto a su tiempo.
- c) Se conoce que las hermanas pequeñas de Las Artes, tales como escenografía, miniatura etc. y, por causas de economía, se han adelantado, respecto a la aparición de los estilos, a obras de mayor envergadura.

Cambian, pues, cuatro posibilidades:

1. Miguel Angel conoció el Libro de Horas de la Biblioteca Episcopal de Córdoba, y de él se sirvió para componer el Isaías de la Sixtina. Es poco probable.
2. El miniaturista se inspiró en Miguel Angel, con lo que la fechación que habíamos realizado al atribuirlo como hecho para uso de Fernando el Católico sería exacta.
3. La semejanza de composición entre el profeta del binomio Manuscrito-Sixtina, era mera coincidencia.
4. Tanto Miguel Angel como el anónimo autor de las pinturas del Libro de Horas, habían tenido una fuente de inspiración común.

De acuerdo con las hipótesis primera y cuarta, que llevan implícito el que la confección del ms. fuese anterior al de la Sixtina y por tanto destinado a Ferrante I o Ferrante II, decidimos insistir sobre la posibilidad de que Buonaroti se hubiese valido de procedimientos ópticos para ayudarse en la composición de sus obras. Acudimos al Vasari (7) del que seleccionamos los textos:

- Vol. V, pág. 155 “...como paladinamente comenzó a demostrarse en la copia que hizo de una estampa de Martín Tudesco”.
- Vol. V, pág. 156 “...imitó igualmente dibujos de manos de varios maestros que no se distinguían de ellos”.
- Vol. V, pág. 165 “...obtuvo una habitación en el hospital de los tintoreros en S. Onofrio; y allí comenzó un grandísimo cartón sin querer que nadie lo viese”
- Vol. V, pág. 170 “Se dice que el Papa se enfadó con Miguel Angel, porque éste no quería dejar ver nada de lo que estaba haciendo”.
- Vol. V, pág. 174 “...determinado a hacer por sí toda aquella obra, en cortísimo tiempo la llevó a cabo con toda solicitud de fatiga y diligencia, y no la dejaba ver a nadie”.
- “...el Papa Julio estaba muy deseoso de ver las empresas que Miguel Angel ejecutaba; lo cual, por estarle vedado, acrecía en sumo grado su deseo. Hasta que un día quiso ir a ver la obra y no le fue abierto, porque Miguel Angel no había querido mostrarla”.
- Vol. V, pág. 175 “...llevó a feliz término y con toda perfección su obra, por sí solo, en 20 meses, sin ayuda ni siquiera de quien le moliese los colores”.

Vol. V, pág. 177

“...en esta distribución no ha usado orden de perspectiva que disminuyan, ni hay perspectiva llana, sino que ha ido acomodando más la distribución a las figuras, que éstas a la distribución”.

Vol. V, pág. 211

“...Por otra parte, ha sabido sacar de la dificultad con tanta facilidad sus obras, que no parecen hechas con fatiga, por más que quien dibuja luego sus figuras haya de pasar muchas para imitarlas”.

“Era un hombre de tan tenaz y profunda memoria, que viendo las obras de otros una sola vez, las recordaba perfectamente y podía valerse de ellas de tal forma que apenas nadie se ha dado cuenta de ello”. Esta cita está sacada de la Ed. G. Milanesi, Florencia 1878-1896, vol. VII, pág. 277.

Vol. V, pág. 212

“...como yo sé que poco antes de morir quemó gran número de diseños, esbozos y cartones hechos de su mano porque nadie viese las fatigas que había pasado y los modos que tenía de poner a prueba su ingenio, por no aparecer sino perfecto”.

Se evidencia la preocupación de Miguel Angel por ocultar su modo de trabajar. Por muy introvertido de carácter que fuese no es lógico pensar se atreviese a desafiar a un Papa del temperamento de Julio II, sin una causa muy justificada, y de que efectivamente se le opuso, cada vez tenemos menos dudas. El mismo Vasari, vol. V, pág. 163, nos dice cómo Miguel Angel, cuando le era posible, trataba de contemporizar con los dignatarios y clientes: “Ocurrió poco antes que, vista la escultura desde abajo por Pedro Soderini y quedando muy complacido de ella, dijo a Miguel Angel, que la estaba retocando en algunas partes, parecerle que la nariz de aquella figura era demasiado gruesa. Miguel Angel comprendió que el portaestandarte estaba debajo del gigante y que la vista no le dejaba distinguir la verdad; y por satisfacerlo, entró Miguel Angel en el andamio que estaba junto a las espaldas y tomando con presteza un cincel en la ma-

no izquierda y polvo de mármol que había sobre las tablas del andamio, comenzó a dar ligeros golpes con el cincel, dejando caer poco a poco el polvo que había recogido, pero sin tocar la nariz de como estaba. Después, mirando abajo, al portaestandarte que estaba viendo lo que hacía, le dijo: "¿Qué os parece ahora?". "Ahora me parece mejor —dijo el portaestandarte—, le habeis comunicado la vida". Así descendía Miguel Angel por indulgencia para los que al fingirse entendedores no saben lo que se dicen".

Igualmente se pone de manifiesto la rapidez de ejecución —que Vasari no acierta a explicarnos— de Buonaroti, y su afán coleccionista hacia los dibujos de los que parece poseía muchos.

Tras estos considerando, tratamos de encontrar obras de las que Miguel Angel se hubiese valido para la composición de las suyas.

Miguel Angel ha tomado una figura del fresco "Predicación del Anticristo", de la Capilla nueva de la Catedral de Orvieto, obra de Luca Signorelli, e imprimiéndole un giro de 180° ha conseguido el esquema de la ilustración de la "Separación de las aguas" de la bóveda de la Sixtina. Del mismo fresco, tomando la figura del ángel de la parte superior, ha obtenido, por reflexión (8), el esquema de la "Separación de la luz y las tinieblas" de la Capilla Sixtina.

En el fresco "Los condenados", también de Lucas Signorelli e igualmente el de la Capilla Nueva de la Catedral de Orvieto, ha tomado la figura del réprobo que aparece en el ángulo superior siniestro, consiguiendo, por inversión y reflexión del dibujo, la figura con que en la bóveda de la Sixtina ilustra la "Creación de los astros".

Se ha inspirado en la figura del personaje arrodillado del fresco de Lucas Signorelli "Los bienaventurados" (Capilla Nueva de la Catedral de Orvieto) para lograr tema parecido en su "Juicio Final".

Estos cuatro ejemplos, el posible del profeta Isaias del Libro de Horas, más otro en el que Edgar Wind (9) demuestra se ha valido del dibujo invertido de un sarcófago romano para componer, no sólo el cuadro "Leda con el cisne", sino también la escultura que representa "La Noche" en el sepulcro de la Capilla Medicea de Florencia, nos permiten ver como Miguel Angel se ha inspirado, unas veces, en las pinturas de otros maestros tal y como en la realidad aparecen. También, como en otras ocasiones, se ha valido de la inversión o la reflexión.

Son estos hechos, que de ser ciertos, explicarían muchas cosas: la tan discutida convivencia de los tres estilos —clasicismo, manierismo y barroco— de la Capilla Sixtina; el que las figuras se condensan aislándose del espacio que las rodea; la ortogonalización de las líneas maestras, no solo de las pinturas, sino también de las esculturas de Miguel Angel...

Muchos problemas quedan por resolver, muchas pinturas por mirar, muchos relieves y esculturas clásicas hay que analizar y muchos libros por leer antes de despejar, satisfactoriamente, estas incógnitas que el presente trabajo nos ha planteado.

Sólamente nos resta añadir que nuestro atrevimiento no ha llegado, en ningún momento, a imponer conclusiones. Nos hemos limitado a exponer hechos, nos hemos acercado —con terminología de Wilhelm Worringer (10)— ingénuamente al Arte y aunque el presente trabajo nos produjo, al principio, un gran desasosiego, al final nos ha aportado tranquilidad al permitirnos juzgar hechos y personajes —en pretérito y en presente— más en su justo término, menos a lo “*divino*” y más a lo capaz de merecer, lo humano.

Francisco Lara Arrebola.

NOTAS

- (1) Les livres d'Heures manuscrites de la Bibliothèque Nationale. Son estos y los que siguen inmediatamente, datos bibliográficos que tomamos de la obra de AMPARO VILLALVA DAVALOS “La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV”. Valencia, 1964.
- (2) Les três belles Heures de Notre-Dame du duc Jean de Berry, pág. 53.
- (3) Cerámica... pág. 4.
- (4) Noticias de tablas inéditas, Archivo Español de Arte n.º 83 (1948) (págs. 204 y 205. El mismo en “El Maestro de Sta. Ana y su Escuela”, págs. 34 y 35.
- (5) History of spanish painting, t. X, pág. 364, nota 4.
- (6) En obras de la época y anteriores, como el Lapidario de Alfonso X, puede encontrarse su simbología.
- (7) “Vidas de artistas ilustres”. Editorial Iberia. Madrid, 1957.
- (8) Un cartón para frescos, “picado” ya para recibir el polvo de carbón con que se plasmaría su dibujo en el yeso, nos muestra, si lo miramos por el reverso, un **reflejo** de su parte anversa.
- (9) Edgar Wind: “Los misterios paganos del Renacimiento”. Barcelona, 1972, láminas 3, 4 y 5.
- (10) “La esencia del estilo gótico”. Ed. Nueva visión. Buenos Aires, 1973. Páginas 9 y siguientes.