

**LIBROS MINIADOS
EN COLECCIONES
ARGENTINAS**

Texto

Francisco Corti

INDICE

INDICE	1
NOTA PRELIMINAR	2
I - LIBRO DE HORAS - Biblioteca Nacional r. 178	3
1 - Historia del libro	4
2 - Descripción codiciológica	5
3 - El problema heráldico	14
4 - El estudio de las miniaturas	17
5 - Marcha de los trabajos	50
6 - Conclusiones	53
Notas	61
II - LIBRO DE HORAS - Museo Nacional de Arte Decorativo, inventario Nro. 1496	75
1 - Historia del libro	76
2 - Descripción codiciológica	77
3 - El estudio de las miniaturas	83
4 - Conclusiones	97
Notas	99
III - LECCIONARIO - Museo Nacional de Arte Decorativo, inventario Nro. 1502	104
1 - Historia del libro	105
2 - Descripción codiciológica	106
3 - Las miniaturas	114
4 - Conclusiones	128
Notas	129
IV - LIBRO DE HORAS - Museo Nacional de Arte Decorativo, inventario Nro. 1498	132
1 - Historia del libro	133
2 - Descripción codiciológica	134
3 - Estudio de las miniaturas (fig 92 y 93)	139
Notas	145

NOTA PRELIMINAR

El presente trabajo que involucra el estudio de los manuscritos miniados pertenecientes, uno de ellos a la Biblioteca Nacional y los tres restantes al Museo Nacional de Arte Decorativo, ha sido posible merced a las investigaciones llevadas a cabo en las Bibliotecas Nacionales de Viena y París, en la Biblioteca Real de Bruselas y en la Biblioteca del Estado de Baviera en Munich.

Buena parte del apoyo bibliográfico requerido se obtuvo de consultas realizadas en los repositorios de dichas bibliotecas y en el de la biblioteca del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Viena. El estudio se completó con material bibliográfico provisto por nuestra Biblioteca Nacional y por las bibliotecas, del Museo de Bellas Artes, y de dos institutos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el de Teoría e Historia de las Artes, y de Historia Antigua y Medieval.

I - LIBRO DE HORAS

Biblioteca Nacional, R. 178

1 - HISTORIA DEL LIBRO

En el archivo de la Biblioteca, el libro de horas está registrado como sigue: "178 R Officium Parvum Gothicum, Brujas 1467. Manuscrito con ilustraciones en oro y color. Perteneció a Carlos de Borgoña y de Brabante, llamado Carlos el Temerario". Paul Groussac (1), en su historia de la Biblioteca destaca, que siendo José María Terrero director, fue donado por el gobierno "el magnífico Officium Parvum Gothicum, enriquecido por primorosas miniaturas del siglo XV, y que fue regalado al General Rosas por Mr. Woodbyne Parrish, el conocido encargado de negocios de S.M.B. en Buenos Aires...". En el primer libro de Donaciones de la Biblioteca está asentada la fecha de la donación, 23 de noviembre de 1833, apenas nueve días después de haberse hecho cargo Terrero de la dirección (2). El asiento en el libro de donaciones omite la información de Groussac sobre el obsequio del ministro Parrish a Rosas. De todas maneras hay acuerdo entre las fechas, pues el encargado de negocios desempeñó sus funciones en Buenos Aires desde 1824 hasta los primeros días del año 1832. Un mes más tarde se embarcó con destino a Inglaterra (3).

Una revisión sistemática de los números del British Packet, órgano de la colectividad inglesa en Buenos Aires no nos ha proporcionado datos concretos sobre el mencionado obsequio. Sin embargo el periódico informa que escasamente un mes antes de la asunción de Rosas al cargo de Gobernador, acto que contó con la asistencia de Parrish, éste había ofrecido en su quinta una cena en honor de aquél (4). Más allá de la conocida amistad entre ambos personajes es probable que Parrish aprovechara la cena de homenaje al futuro gobernador para obsequiarle la preciosa pieza.

2 - DESCRIPCION CODICIOLOGICA

2.1 - ENCUADERNACION

La encuadernación ha sido realizada en pasta castaño oscuro. La superficie de ambas cubiertas ha sido realizada con guardas rómbicas de cuyo eje horizontal surgen dos grupos de estriás ligeramente onduladas, orientadas según las respectivas diagonales. Cada una de las tapas está orlada por tres listel^s bruñidos: el exterior conformado por pequeños círculos y rombos alternados, todos en oro; el intermedio es un motivo de greca y el interior repite los motivos del listel exterior con la variante de que el círculo es reemplazado por una circunferencia en oro. Los cuatro ángulos son destacados por igual número de acantos estilizados, en oro, orientados según las diagonales. El lomo, del mismo color que las cubiertas, está dividido en cinco partes iguales. En la segunda, en sentido descendente, se halla la inscripción "OFFICIUM PARVUM GOTHICUM", en letras romanas capitales. Las cuatro secciones restantes están decoradas con marcos rectangulares en oro, con un motivo floral central y con dos listeles horizontales en oro.

Los motivos decorativos y los caracteres responden al uso habitual hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX y en consecuencia, es muy probable que las tapas actuales hayan sido realizadas en esa época.

2.2 - CONTENIDO

En su estado actual, el libro de horas consta de 199 folios (5), abarcando las secciones que se detallan a

continuación:

A - folios 1 a 3: Dedicación. En el folio 1 v. en un poco frecuente colofón, leemos (figura 1): "Guillaume seigneur de mōbleru conseiller et maistre dostel de mō tres redoubte seigneur monseur le duc charles de bourgogne et de brabant et c et son bailly daucerre fist faire ces heures en la ville de Bruges lan mil IIII soixante sept".

La simple lectura del texto hecha por tierra la pertenencia del libro al Duque de Borgoña, Carlos el Temerario, error que ha persistido en algunos artículos periodísticos de divulgación en los que se hace referencia al libro.

El folio 2 v. contienen una miniatura con la imagen de un donante en oración (figura 2). El problema heráldico emergente de la misma y la identidad del donante serán discutidos en el apartado 3.

B - folios 4 a 15: Calendario. El santoral, escrito en letras negras y rojas, cubre aproximadamente el cincuenta por ciento de los días del año. Las letras rojas se reservan para las grandes fiestas de la Iglesia, para los Apóstoles, San Juan Bautista, la Virgen María, y los mártires Vicente, Eloy, Lorenzo, Gil, Remigio, Dionisio, Martín, Catalina, Nicolás, Nicasio y Estebán. La exaltación de mártires universales, Vicente, Lorenzo, Martín, Catalina, Nicolás y Estebán, mediante la escritura en rojo, es norma en los calendarios. El hecho de que además hayan sido destacados Dionisio, patrono de Francia, Remigio y Nicasio, venerados principalmente en Champaña, permiten entrever una devoción particular del comitente, que a veces puede estar vinculada a intereses no precisamente espirituales. De los dos Santos restantes, ambos venerados en Flandes, se destaca Eloy. Este patrono de orfebres, herreros, doradores, carreteros, etc, había sido obispo de Noyon, centro de una diócesis que abarcaba Tournai y buena parte de Flandes. En Brujas hizo

construir oratorios y consagró la iglesia de San Salvador (6). En el calendario se lo recuerda dos veces, el 1ro. de diciembre, día de su muerte, y el 25 de junio, fecha de la traslación de sus reliquias desde la iglesia de Saint Leu, donde había sido enterrado, a la catedral de Laon, hecho acaecido por decreto del Parlamento de París de 1462 (7). Esta fecha es anterior en cinco años a la de 1467 que figura en el colofón. Así queda confirmada la especial veneración del comitente por Eloy, a través de la conmemoración de la traslación ocurrida sólo cinco años antes. San Gil, oriundo del sur de Francia, era patrono de Valenciennes y también gozaba de veneración en otras ciudades, Tournai entre ellas (8). En Brujas existía una iglesia consagrada a este santo, patrono de arqueros, enfermos, lisiados, invocado en Normandía contra la epilepsia o mal de San Gil (9). Existe la posibilidad remota de que en calendario haya sido evocado, confundiendo la jerarquía con el dominico Bienaventurado Gill, venerado en la misma fecha que el Santo provenzal, y fallecido en Gante a mediados del siglo XIII (10).

C - folios 16 a 19: fragmentos del evangelio según San Juan. En esta sección se incluyen habitualmente en los libros de horas fragmentos de los cuatro Evangelios, comenzando por el de San Juan. En este caso se incluye solamente el primero de los cuatro fragmentos, abarcando, los diecisiete primeros versículos de la división actual. Restan en blanco las dos últimas líneas del folio 17 v. y los folios 18 y 19 completos, reservados seguramente a los fragmentos faltantes.

D - folios 20 a 30: Horas de la Pasión. Contienen el texto completo según el rito romano, encabezado por la miniatura de la Crucifixión (figura 3) y cerrado por un emblema heráldico que será identificado en el apartado 3 (11).

E - folios 31 a 41: Horas del Espíritu Santo. Contiene el texto completo según el rito romano, encabezado, como es norma, por la miniatura de Pentecostés (figura 4).

F - folios 42 a 142: Horas de la Santísima Virgen. Es la sección más extensa de los libros de horas y es la única en la que invariablemente se dedica una ilustración a cada hora canónica. Aquí verificamos las correspondencias habituales: Maitines-Anunciación, Laudes-Visitación, Prima-Natividad, Tercia-Anunciación a los pastores, Sexta-Epifanía, Nona-Presentación en el templo, y Vísperas-Huida a Egipto (figuras 5 a 11). La falta de la miniatura correspondiente a Completas, normalmente la Ascensión o la Coronación de la Virgen, será justificada en el apartado 2.5. El texto de Completas, la última hora canónica, concluye en el folio 122 v., restando en blanco las seis últimas líneas de dicho folio y los folios 122 y 123 completos.

El texto correspondiente a cada una de las horas contiene, introducción, himno, salmos, lecciones o capítulos, himno, cántico y oraciones. Teniendo en cuenta la antifona de los salmos de las horas prima y nona y los siguientes capítulos, se dispone de indicios sobre el uso litúrgico del libro.

En este caso las palabras iniciales de las partes mencionadas indican que se trata de un libro de horas al uso de Châlons, ciudad de Champaña. A pesar de que el colofón y posteriores consideraciones estilísticas permiten afirmar que el libro fue hecho en Brujas, es probable que por alguna razón personal del comitente se haya adoptado un texto vigente en la diócesis de Châlons. Quizás ello esté relacionado con la importancia dada en el calendario a Nicasio y Remigio, Santos de Champaña.

G - folios 125 a 145: Salmos Penitenciales. Incluye el texto completo, según la "Vulgata", de los siete salmos denominados penitenciales, es decir los números 6, 31, 37,

50, 101, 129 y 142. Como es habitual, la miniatura de David precede al texto del salmo 6 (figura 12).

H - folios 146 a 152: Letanias. Siguen el orden habitual: Santísima Trinidad, Virgen María, Angeles, San Juan Bautista, Mártires, Confesores, Vírgenes y Santas Mujeres. En la serie figuran nombres cuya inclusión seguramente se debe a la devoción particular del comitente. Así entre los mártires destacamos a Lambert, patrono de Maastricht, Stavelot y Lieja (12) y a Quintín, cuyo cuerpo fue descubierto en una cripta por San Eloy (13). Este último, cuya doble recordación en el Calendario ya hemos observado, ha sido incorporado a la nómina de confesores. Lo mismo ocurre con San Gil, otro de los Santos destacados con letras rojas en el Calendario. Entre los confesores encontramos también a Amando, apóstol de Flandes, y a Ivo, santo bretón del siglo XIII, quien por su calidad de "Advocatus" es patrón de todos aquellos dedicados a la actividad jurídica. Su culto se expandió rápidamente a los Países Bajos, España e Italia (14).

A las Vírgenes universales se agregan Isabel de Hungría y Cristina. La primera de ellas, cuyas reliquias se veneran en la Catedral de Cambrai, era patrona de los hospitales de Flandes y del norte de Francia. Cristina puede identificarse tanto con una virgen de Ham como con otra de Saint Trond, cuya inclusión es normal en letanias flamencas (15).

últimos Los cuatro folios de esta sección están reservados a letanias dedicadas a Jesucristo.

I - folios de 153 a 193: Oficio de Difuntos. Después del Oficio de la Virgen es el segundo en extensión. Está encabezado por la minuatara de la Resurrección de Lázaro (figura 13) y comprende las horas de Vísperas, Maitines y Laudes. Se ajusta, salvo breves omisiones sin mayor importancia, al rito romano, pero con la anomalía de que el salmo 129, "De profundis", que normalmente cierra el oficio

ha sido reemplazado por una invocación a Jesucristo(16). Esta a su vez se interrumpe de manera abrupta al final del folio 193, sin que el examen de la foliación que desarrollaremos en el apartado 2.5, proporcione justificación al respecto.

J - folios 194 a 198: Sufragios de Santos. Esta sección, que en algunos libros alcanza extensión considerable, se limita aquí a Cristóbal, Jorge, Andrés, Miguel y al habitual sufragio a todos los Santos. El hecho doblemente inusual de que Cristóbal aparece en primer término y de ser el único honrado con una miniatura (figura 14) hacen pensar en una veneración especial. Desde fines del siglo XIV es invocado especialmente contra la muerte súbita sin confesión (17) y aunque su popularidad es declinante a partir del siglo XV su culto sigue teniendo vigencia en Flandes como lo demuestra la iconografía del último cuarto del siglo XV.

2.3 - ESCRITURA

La escritura empleada es la gótica francesa, bastante estilizada y regular, frecuente entre los años 1460 y 1480. Se puede distinguir en el Calendario y en el fragmento del Evangelio según San Juan, una mano diferente a la del resto. Está caracterizada por una escritura más uniforme, más densa y esbelta con la que se acentúa la angulosidad típica de los trazos. Este calígrafo se destaca por su afición a las rúbricas con las que prolonga la mayoría de las iniciales de los nombres de los meses y también la inicial de la palabra "Jours". La rúbrica más importante corresponde al inicio, en letras rojas, del Evangelio según San Juan. De todas maneras su aporte, en materia de rúbricas es bien modesto comparado con otros manuscritos de la misma época donde aquellas constituyen

verdaderos alardes de invención decorativa.

A partir de las Horas de la Pasión, la inicial del texto de cada una de las secciones se destaca, como es costumbre, por su mayor tamaño y una decoración especial. Ella está enmarcada en un recuadro dorada que se adapta aproximadamente a su forma y en el bastón y vientre, sobre fondo azul celeste, se destacan en blanco diversos motivos decorativos como cruces, florcitas y cintas festoneadas. En el interior de la inicial, sobre fondo dorado, se desarrolla una filigrana en matizado azul con tres o cuatro curvas estilizadas geométricamente, que a veces se entrelazan. De dicha filigrana surgen apéndices florales con tres pétalos en rojo pálido o azul verdoso. Es un tipo de inicial decorada frecuente en los "Scriptoria" de Brujas hacia 1470 (figura 15) (18).

Una variante al tipo mencionado es la inicial del texto de las Horas de la Pasión (figura 3). El bastón y el vientre han sido tratado en una grisalla de tono similar al predominante en la miniatura y el fondo es rojo pálido. La filigrana central, de tono más claro que el fondo, es mucho más delgada que en los otros casos y adopta forma de S. Los apéndices tienen, dentro de lo reducido del espacio disponible, mayor sutileza y variedad. Estas características corresponden a un tipo de inicial que alcanzó vigencia hacia 1470-1475 (19).

2.4 - DIMENSIONES

El libro tiene 178 mm de alto y 130 mm de ancho. La justificación que abarca doce líneas es de 100 mm de alto y 72 mm de ancho. Las dimensiones de los márgenes, en milímetros, son: izquierdo, 28; derecho, 30; superior, 24; inferior, 54. Estas dimensiones son prácticamente constantes para todos los folios excepto para el folio 2, cuyo recto

está en blanco y cuyo verso es el soporte de la miniatura de dedicación. Las dimensiones de las restantes miniaturas corresponden a las de la justificación puesto que su ancho es de 72 mm y su alto de 85 mm, más un recuadro de 35 mm que contiene las palabras iniciales del texto canónico. Los márgenes izquierdo, derecho e inferior conservan las medidas indicadas para los folios con texto.

La miniatura de dedicación (figura 2) que ocupa el folio 2 v. tiene medidas excepcionales, 118 mm de alto y 70 mm de ancho. En consecuencia, los bordes izquierdo, derecho e inferior, alcanzan respectivamente, 31, 14 y 34 mm.

2.5 - FOLIACION

La foliación del manuscrito en su estado actual puede representarse por la fórmula siguiente:

$$(II + 1) + III^2 + II + IV^2 + III + IV^9 + \\ (III + 1) + II + IV^9 + (I + 1)$$

Los números romanos indican el número de folios dobles que componen cada cuaderno, y el número arábigo escrito como exponente indica el número de veces consecutivas que se repite un tipo de cuaderno. El número 1 indica folios simples.

En la primera parte del manuscrito se advierten las mayores irregularidades con respecto a la imposición. El primer cuaderno cuyo folio 1 v. incluye el colofón, constaba originariamente de dos folios dobles y posteriormente le fue añadido un folio doble. De este aditamento se conserva solamente el folio 2, ya que el restante que seguramente contenía la imagen a la que iba dirigida la plegaria del donante ha sido sustraída. A continuación el Calendario abarca un folio simple por cada mes, división habitual, comprendiendo en total exactamente dos cuadernos de tres folios dobles cada uno. También se ha reservado un cuaderno

de dos folios dobles para los fragmentos evangélicos. En definitiva, observamos que en la parte introductoria del manuscrito cada sección es abarcada por cuadernos completos de variable número de folios.

A partir de las Horas de la Pasión, que se inician en el folio 20, predomina la imposición en cuarto, sin tener en cuenta los límites textuales de cada sección. Excepcionalmente, sin justificación aparente, se rompe la regularidad con la intercalación de dos cuadernos de tres y dos folios dobles respectivamente. El número impar de folios de un tercer cuaderno obedece a la sustracción de la miniatura de Completas, probablemente la Coronación de Virgen, que originariamente estaba a continuación del actual folio 114.

3 - EL PROBLEMA HERALDICO

En el colofón (figura 1) se indica a Guillaume de Montbleru como comitente del libro, en la ciudad de Brujas y en el año 1467. Esta fecha corresponde a la terminación del texto pues las miniaturas eran realizadas a posteriori en los espacios previamente reservados. Algunos documentos sobre la vida de Montbleru han sido recogidos en una publicación relativamente reciente, de la que hemos extraído los datos que interesan al presente estudio (20).

Guillaume de Montbleru aparece ya mencionado en un documento del año 1403, entre los escuderos de Charles, señor de Savoisy, chambelan del rey de Francia (21), por lo que su nacimiento puede fijarse alrededor de 1385. Originario de Brujas, fue nombrado tal como lo indica el colofón, "bailly" de Auxerre en 1465, falleciendo poco después en su ciudad natal el 27 de julio de 1468 (22). Montbleru, quien pertenecía a una corporación que incluía a pintores, guarnicioneros, cordeleros y tallistas de sillas de montar, fue enterrado en la capilla de los Santos Eloy y Lucas, denominada capilla de los pintores y fundada por el mismo en 1450.

A partir de estos datos se explican algunas peculiaridades observadas en los textos del libro de horas. Por ejemplo, la doble inclusión de Eloy en el calendario y su inserción en la nómina de confesores (23). San Eloy había sido el fundador de la iglesia parroquial de San Salvador en Brujas (24), templo donde Guillaume fundó la capilla dedicada a los Santos Eloy y Lucas. Finalmente destaquemos que en el epitafio de su tumba se leían en el mismo orden que en el colofón los cargos desempeñados por el señor de Montbleru: "conseiller et maitre d'hotel de très hault et très puissante prince Charles... et son bailly

d'Auxerre...".

Hasta aquí anotamos plena concordancia entre datos documentales y colofón pero en un volumen de documentos de la Biblioteca Nacional de París se especifica el escudo de Guillaume de Montbleru consistente en tres cheurronees de oro sobre azur, teniendo por cimera una cabeza de lebel (25). El mismo escudo se halla pintado en el ángulo inferior derecho de una Anunciación donada por Montbleru a la iglesia de Coulanges-la-Vineuse, Auxerre (26).

Ahora bien, el escudo que aparece en nuestro libro de horas en dos oportunidades, en el folio de dedicación y en el folio 30 v. cerrando las Horas de la Pasión, no pertenece a Montbleru pues presenta seis estrellas de oro sobre azur y la cimera es una cabeza de águila en azur con pico de oro. Además en ambos márgenes del folio de dedicación vemos un medallón dentro del cual están inscriptas en oro dos letras, J y L, unidas por un lazo. También hay que resaltar que la imagen del personaje plasmada en la miniatura no es compatible con la de un Guillaume de Montbleru, hacia 1467, octogenario.

En el gran catálogo de emblemas heráldicos de Rietstap (27), el escudo representado dos veces en las horas, está adjudicado a la familia flamenca de Cools. Consultado posteriormente el archivo de genealogías de la Biblioteca Real de Bruselas (28) encontramos encabezando una genealogía a "Jean Luijcx alias Cools", fallecido en 1535 cuyo escudo tiene seis estrellas de plata sobre azur. En el folio 151 del mismo tomo consultado, donde figura el testamento de Martín de Cools, hijo de Jean, reaparece el antedicho escudo, esta vez con seis estrellas de oro. Nuestro escaso conocimiento de Jean Luijcx alias Cools, se completa con un documento fechado en noviembre de 1490 donde a raíz del tratado de paz entre el príncipe de Nassau y la ciudad de Brujas, se cita entre los brujenses a Jean Cools (29).

Finalmente destaquemos que en el folio 30 v.,

cerrando las horas de la cruz reaparece el emblema heráldico de Cools dentro de un rectángulo de grisalla, enlazado con los motivos vegetales estilizados que decoran los márgenes de las miniaturas con excepción de las que representan al donante y a la Crucifixión. Al pie de dicho rectángulo, en trazos negros y rojo y decoradas con vistosas filigranas están inscriptas las iniciales J y C. A pesar de las coincidencias establecidas aún subsistía una duda, pues los escudos pintados en el libro de horas tienen seis puntas en tanto que en el tratado heráldico de Rietstap y en los documentos consultados tienen siete. Consultada personalmente la Sra. Christiane Van den Bergen-Panten, colaboradora científica del "Centre National de Recherches Primitifs Flamands" y de la Biblioteca Real de Bruselas, a quien agradecemos su gentileza, halló correcta la identificación del donante con Jean Luijcx alias Cools, dado el escaso valor que desde el punto de vista heráldico, según la especialista, tiene el número de rayos de las estrellas.

En consecuencia es posible que el libro a la muerte de Montbleru (30), al carecer éste de descendencia quedara incompleto en el taller para ser posteriormente adquirido por Jean de Cools, quien hizo intercalar en la foliación original del libro la miniatura con su efigie y los emblemas.

4 - ESTUDIO DE LAS MINIATURAS

4.1 - LAS MINIATURAS EN GRISALLA

Salvo las miniaturas de dedicación todas las restantes han sido realizadas en grisalla. Esta técnica con excepción del folio que contiene la miniatura de la Crucifixión, se extiende también a la decoración de cada una de la miniaturas.

La técnica de grisalla ya es utilizada por los miniaturistas franceses de principios del siglo XIV. Un caso muy difundido es el de Jean Pucelle en el célebre libro de horas de la reina de Francia Jeanne d'Evreux. El empleo sistemático de la grisalla obedece indirectamente a la influencia de la pintura trescentista italiana sobre los miniaturistas parisinos. Una de las grandes innovaciones de los pintores meridionales fue la ilusión de corporeidad de los personajes. En el caso de las miniaturas, donde las figuras normalmente tienen una altura que oscila entre los cinco y diez centímetros, la grisalla surge como la técnica más conveniente para modelar con sentido volumétrico cuerpos y draperías. Dentro del ámbito francés esta solución debe ser considerada como una reacción al empleo de colores planos determinado por la influencia de la técnica vitralista en la miniatura francesa del siglo XIII.

Aunque falta un estudio sistemático sobre la aplicación de esta técnica a la ilustración de manuscritos, lo cierto es que ella, durante el tercer cuarto del siglo XV, domina la producción de algunos talleres localizados en Brujas, como los de Jean le Tavernier y Willem Vrelant (31).

En una época en que la miniatura tiende a seguir en materia cromática pautas fijadas por la pintura de caballete (32), Pächt (33) advierte que la técnica monocroma es uno de los medios con los que el miniaturista intenta

sustraer a sus obras los ricos efectos colorísticos de aquella, ubicándolas en una categoría peculiar, a mitad camino entre las artes pictórica y gráfica.

Hay artistas como Tavernier que emplean la grisalla de manera absoluta en algunas de sus series ilustradas (34). En cambio en la mayoría de las series ilustradas en el taller de Vrelant, la monotonía cromática es atenuada con la aplicación limitada de colores (35). Esta misma técnica ha sido aplicada a las miniaturas aquí estudiadas, sobre la base de una grisalla ligeramente violácea en draperías y arquitecturas, que en el caso del Crucificado se extiende también a su cuerpo desnudo. En la miniatura de la Anunciación (figura 5) la grisalla adquiere *ligeramente* tonalidades azuladas, las que también se extienden a los rostros de los personajes. En general esta tonalidad de grisalla basada en la tonalidad de violeta y azul en distintas claves es predominante en las miniaturas de Vrelant (36).

Salvo en la recién mencionada miniatura de la Anunciación, las carnaciones cobran un aspecto más vital mediante un naranja claro. En la Visitación (figura 6) esta variante es aplicada con cierta libertad pues la tonalidad de las carnaciones de María e Isabel, se repite simétricamente, en clave ligeramente más baja, en los techos de las casas que flanquean a ambas. Los pocos colores restantes, equilibradamente dosificados, determinan en las miniaturas un satisfactorio grado de vitalidad. Señalemos una excepción, el rojo puro, único en toda la serie en el brocado de honor que jerarquiza la figura de la Virgen en la miniatura de Pentecostés (figura 4). Por lo demás el castaño en distintas claves y el celeste agrisado, se reservan para cabelleras y barbas, como medio de distinción de las edades de los personajes. Las colinas de fondo son de ocre amarillento en la Anunciación a los Pastores (figura 8), en la Visitación (figura 6) y en la Huida a Egipto (figura 11). En algunos casos, en un intento de evocar la perspectiva

aérea, dichas colinas son absorbidas por un convencional azul claro. Este mismo sirve para caracterizar a los cielos en las miniaturas de Pentecostés (figura 4) y Natividad (figura 7). Finalmente los follajes están determinados por un verde ligeramente azulado.

El modelado de las draperías responde a una técnica tradicional en las miniaturas. Se trata de líneas delgadas ligeramente curvadas y paralelas entre sí, a la manera de un rayado. En algunos casos son blancas, en otros del mismo tono que el color de base pero en un ^aclave tan baja que las aproxima al negro. En cuanto al oro, su aplicación, es múltiple pues se lo emplea en delgados filamentos como eficaz modelador de colinas en la Crucifixión, de la cabellera de la Virgen en la Anunciación, Visitación y Presentación en el Templo, de las alas del arcángel Gabriel. Su aplicación está justificada en nimbos, coronas, en los presentes de los magos o en el báculo que porta el Arcángel nuncio. Pero también es elemento jerarquizador en el dosel del lecho sobre el que asienta la Virgen en la Epifanía (figura 9), en el brocado de honor detrás del David Orante (figura 12) y en el altar y dosel del templo donde tiene lugar la Presentación (figura 10). Es precisamente en esta escena donde el despliegue áureo alcanza su punto culminante, puesto que los capiteles son dorados. No es de extrañar que en dicho despliegue estén reflejadas las ostentosas descripciones bíblicas del templo de Salomón (37). Sin descartar este reflejo del texto testamentario, todo parece indicar que el impulso que rige la aplicación del dorado, es esencialmente decorativo. Los bordes de las vestimentas (cualquiera sea el rango) ^{algunos} de los personajes, están cubiertas por cenefas doradas. Aún objetos secundarios han sido enriquecidos con la aplicación de oro. Citamos, entre otros, nervaduras, capiteles y basas de las columnas en la cámara que recibe la visita del Espíritu Santo, el banco y el alero adheridos a uno de los edificios en la Visitación (figura 6) y la cumbrera del mismo, los

tubos de la zampona de uno de los pastores en la respectiva Anunciación (figura 8), el bastón de San José en la Huída (figura 11) y la linterna del eremita que observa a San Cristóbal (figura 14).

A partir del análisis precedente surge una clara diferenciación entre el autor de esta serie de miniaturas y aquellas emanadas del taller de Willem Vrelant, quien por otra parte está vinculado directa o indirectamente con la mayor producción de libros de horas ilustrados según la técnica de grisalla. En esta producción la aplicación prácticamente irrestricta de la grisalla conduce a monótonas monocromías, de aspecto sombrío, donde no se aprecian diferencias entre espacios interiores y exteriores. Por el contrario, esta diferenciación se percibe claramente en la serie analizada, en la que una limitada paleta y el dorado bastan para vitalizar cromáticamente las escenas, sin romper la unidad característica de la grisalla.

4.1.1 - ICONOGRAFIA

En libros de horas como el aquí estudiado, que puede insertarse en cuanto a calidad artística dentro del nivel medio de la producción, es difícil hallar variantes iconográficas significativas. La intensa actividad de algunos talleres, que a veces conduce a una producción que con las reservas del caso podría considerarse seriada, hace que en general los miniaturistas no se aparten de la tradición iconográfica. Eventualmente puede cambiarse el número de personajes secundarios en la Crucifixión, en la Presentación, en la Epifanía, en la Resurrección de Lázaro, etc, sin que ello afecte a la significación de la escena representada. Tengamos en cuenta además, que las reducidas dimensiones disponibles limitan considerablemente la posibilidad de variantes espectaculares como las alcanzadas en algunas miniaturas canónicas del celeberrimo "Tres Riches

Heures" de Jean de Berry (38) o de las horas de Etienne Chevallier de Jean Fouquet (39). De todas maneras los ejemplos citados son atípicos y no alcanzan a invalidar el planteo general al que responden varias de las miniaturas estudiadas. Por ejemplo, en Pentecostés (figura 4) la Virgen está rodeada por trece personajes, de los cuales el último a la izquierda tiene su nimbo aparentemente oculto por el marco. Dicho número sólo tendría sentido con la inclusión de quien fuera elegido sucesor de Judas, Matías y de Pablo, pero la incorporación de ambos al colegio apostólico acaeció con posterioridad a la venida del Espíritu Santo (40). Más que a una errónea lectura de textos testamentarios la anomalía proviene seguramente del "horros vacui" del ilustrador, pues revisando distintos casos advertimos la variabilidad del número de asistentes, que en algunos desciende a ocho (41). Es probable que las tres ventanas, que como en muchas otras representaciones del tema, cierran la construcción absidal, tengan un simbolismo trinitario, aunque no debe descartarse que dicho número sea el resultado de una marcada tendencia a la simetría que se revela, aún en una ojeada rápida a través de las miniaturas en grisalla.

Dentro del apego a fórmulas establecidas destacamos en primer término un motivo típico de la gran pintura flamenca del siglo XV. Nos referimos al motivo del lecho de la Virgen, el "thalamus nuptialis", símbolo de la virginidad mariana, ampliamente difundidos en las Anunciaciones flamencas a partir de la tabla pintada por Rogier van der Weyden en 1435 (42) (figura 16). En la Natividad (figura 7) observamos la gavilla de mieses, alusión, según Panofsky (43) al sitio de nacimiento del Salvador, puesto que Bethlehem en hebreo significa casa de pan y Jesucristo es el pan que ha descendido del cielo (44). De esta manera el toponímico queda enlazado con la Encarnación y la Eucaristía. Este motivo poco frecuente, también proviene de la órbita de las pintura, pues se registra en una sus obras cumbres, el famoso tríptico

Portinari realizado por Hugo van der Goes hacia 1476 (45). La invención del motivo por van der Goes debe descartarse pues aparece en un retablo atribuido a un pintor activo en el taller de Rogier van der Weyden entre 1450 y 1460 (46) (figura 17). Un tercer motivo derivado de la pintura es el de la candela sostenida por San José en la Natividad (figura 7), que tiene su fuente literaria en las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia, escritas entre 1360 y 1370 (47). El motivo es de origen italiano pues aparece ya en una Natividad atribuida a Niccolo di Tomaso, que debió haber sido pintada muy poco después de conocidas las Revelaciones de la Santa sueca (48). En el ámbito flamenco aparece primeramente en libros miniados y a partir del Maestro de Flémalle se extiende a la pintura sobre tabla (49).

Deliberadamente hemos relegado a la parte final de este estudio iconográfico tres miniaturas que presentan variantes infrecuentes que enriquecen significativamente a los respectivos temas. A ellas nos referiremos en el orden en que han sido encuadrados.

En la pintura y miniatura flamencas de la segunda mitad del siglo XV se impone la fórmula iconográfica de la Visitación adoptada alrededor de 1435 por Rogier van der Weyden en una tabla de la colección Speck von Sternberg (50). María se encuentra con su prima Isabel en una dilatada campaña delante de un castillo en una de cuyas puertas está apostado el anciano Zacarías. En nuestro caso el encuentro tiene lugar en la calle de una ciudad de aspecto flamenco y Zacarías ocupa el vano de ingreso de una de las casa. La representación de la Visitación dentro de un ámbito urbano parece ser de origen italiano pues el llamado Nicolás Florentino, probablemente idéntico al Dello Delli mencionado en documentos, así la pintó en uno de los compartimentos del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (51). Las santas primas están ubicadas en una larga calle fugada cuyas fachadas responden a las características de la arquitectura civil italiana (figura 19). Es difícil precisar si la

ambientación flamenca de la miniatura se debe a una invención flamenca o es una adaptación de un prototipo italiano. Existen algunos ejemplos de miniaturas flamencas donde la Visitación ocurre dentro de un ámbito urbano (52) y es probable que esta solución haya alcanzado a la pintura española, pues ocurre en la tabla de un anónimo pintor castellano identificado como maestro de Curiel, donde junto a Isabel aparece un motivo poco frecuente en la Visitación, una fuente de agua (53). La presencia de este accesorio no es casual ya que la fuente o el estanque son alusión simbólica al Bautismo de Cristo a manos del hijo de Isabel, el precursor Juan, y al Salvador mismo que es agua de vida (54). A la clarificación de estas relaciones algo intrincadas puede contribuir un grabado del denominado Maestro de las Filacteras. Se trata de un grabador activo en el sur de Alemania en la segunda mitad del siglo XV, considerado uno de los primeros copistas profesionales, ya que además de reproducir obras del Maestro de Flémalle o de Rogier van der Weyden, de pintores franceses e italianos, se complace en combinar en sus composiciones motivos de procedencia diversa (55). En una de sus ^{folios} hojas, junto a la Anunciación que ocupa la parte central, se representa también la Visitación (figura 20) (56). A la derecha de la efigie de la Virgen vemos dentro de un recinto cerrado, un árbol y una fuente de la que fluye un curso de agua. Ya hemos aludido a la simbología de la fuente. El árbol es el árbol de la vida, símbolo de Jesucristo. En cuanto a la cerca que aísla ambos motivos, debe leerse como imagen del "hortus conclusus" del Cantar de los Cantares (57), símbolo tradicional, según la exégesis medieval de la virginidad mariana. Como alusión al "hortus conclusus" cabe interpretar además a la cerca que clausura transversalmente el cobertizo donde tiene lugar la Natividad (figura 7) y la Epifanía (figura 9) y también la curiosa curva cercada que rodea la imagen mariana en la Huída a Egipto (figura 11).

La miniatura del rey David (figura 12) lo

representa como anciano barbado, con sus atributos, el arpa y la corona, ésta depositada en el suelo como signo de humildad. Esta iconografía tiene sus antecedentes en el salterio de Jean de Berry, ilustrado hacia 1390 (58). En general la oración de David ocurre a "plain-air" (59) o en un interior de aspecto eclesial abierto a un paisaje (60), por lo que la ubicación del rey penitente dentro de un ámbito típico de la burguesía flamenca, constituye una excepción. En general la plegaria se dirige a un busto de Dios Padre suspendido entre nubes o a un ángel con tres flechas o espadas que simbolizan los tres azotes divinos, derrotas guerreras, hambrunas y peste, entre los que David debe optar (61). En las horas de Buenos Aires, David parece dirigir la mirada a una garrafa, utensilio de género común en la iconografía flamenca. El agua como elemento purificador es motivo repetido en los salmos penitenciales (62) y en consecuencia estaríamos frente a otro caso de simbolismo encubierto en la representación de objetos de la vida cotidiana, bastante frecuente en la iconografía flamenca de la época (63). Dentro de este contexto la garrafa podría ser también una alusión al agua de la cisterna de Belén, traída en sendas garrafas por tres valientes fieles a David al refugio de éste, donde fue derramada por el rey como libación a Jahveh (64).

La escena que representa el instante en que los tres valientes entregan las garrafas a David entronizado, ha sido muy pocas veces plasmada como imagen independiente (65), pues en general aparece integrando ciclos tipológicos del "Speculum Humanae Salvationis", obra ilustrada muy difundida en el siglo XV. En dichos ciclos está representada junto a la Epifanía, puesto que se la considera prefiguración o tipo de ésta (66). Tal interpretación está basada en el número de héroes, en el hecho de que el agua procedía de Belén y en que el texto bíblico señala que el agua "es la sangre de los hombres que han ido exponiendo sus vidas". Este texto, según la exégesis, prefigura el

sacrificio de Cristo. Es indudable que la significación emanada de este relato se enlaza con las contenidas en los salmos penitenciales.

Finalmente nos ocuparemos de la Resurrección de Lázaro (figura 13). Es un tema infrecuente como ilustración del Oficio de Difuntos durante la segunda mitad del siglo XV, ya que prevalecen inhumaciones, exhumaciones de cadáveres en descomposición o el encuentro de vivos con muertos. También es inusual el resurgimiento resuelto de un Lázaro totalmente desnudo (67). Un antecedente de esta rareza iconográfica la encontramos en una ruinoso tabla arrumbada, por la menos en 1968, en los depósitos de la Galería Pitti, Florencia, atribuida con ciertas reservas a Gentile da Fabriano (68). Dado lo infrecuente de la desnudez de Lázaro y ciertas similitudes de la imagen de éste en la miniatura con algunos de los resucitados del juicio Final, pintado por Rogier van der Weyden en el "Hotel de Dieu", en Beaune, poco antes de 1451 (69), es probable que el pintor italiano como nuestro miniaturista, hayan tomado como modelo de sus respectivos Lázaros a algún personaje del gran drama escatológico.

4.1.2 - ESTILO

La fundamentación histórica del estilo de las miniaturas en grisalla ofrece no pocas dificultades. El empleo de dicha técnica en libros de horas sugiere a primera vista el nombre de Willem Vrelant y su círculo. Oportunamente hemos señalado las divergencias debidas a una combinación más variada y vigorosa de colores y grisalla. Más adelante veremos como estas divergencias se extienden a otros aspectos estilísticos.

Una de las características compositivas más evidentes de la serie de miniaturas en grisalla, es el predominio de una rigurosa centralización reforzada por una

marcada

simetría.

Claro está que en el ámbito de la iconografía religiosa dichas cualidades tienen una larga tradición. Tal es el caso de la Crucifixión, de Pentecostés, de la Anunciación y la Visitación. Sin embargo tanto en la pintura como en la miniatura flamencas del siglo XV, la ubicación de los personajes y de los accesorios escenográficos tienden a la descentralización de las composiciones (70). Es difícil encontrar en escenas de la infancia de Cristo, composiciones tan centralizadas como la Natividad, la Epifanía o la Presentación en el templo, donde además los personajes están distribuidos de acuerdo con una simetría bastante rigurosa. En el caso del David orante (figura 12) su figura está equilibrada simétricamente por el arpa y el aparador sobre el que apoya la simbólica garrafa (71). Esto demuestra que la centralización no se limita al aspecto puramente formal. Esta no es un caso único pues objetos tales como la gavilla de mieses en la Natividad (72) o el infaltable florero con lirios, símbolo de la virginidad mariana, están ubicados prácticamente en el centro geométrico de los respectivos cuadros. Así adquieren relieve significativo objetos que relegados a sitios secundarios en otras composiciones, parecen producto del capricho del pintor y de su "horror vacui".

En los casos en que se representa una caja espacial cerrada o abierta, el principio de centralización resulta lógicamente reforzado por una construcción aproximadamente perspectiva cuyas líneas de fuga se dirigen a un área considerablemente elevada y próxima al eje vertical. Cuando se trata de cajas cerradas, el encuadre sugiere la prolongación del espacio más allá del marco superior. De esta manera se logra una razonable relación de escala entre figuras y ambiente y se evita el oprimente efecto de esos personajes alojados en verdaderas casas de muñecas, lo que ocurre en varias miniaturas del círculo de Vrelant.

El principio de centralización que caracteriza a estas miniaturas es coherente con la aplicación de un riguroso esquema geométrico, el que constituye el marco dentro del cual se insertan personajes y objetos. Un buen ejemplo al respecto es la Crucifixión (figura 3). Las dos formaciones rocosas en forma de V que flanquean la cruz, son el marco al que se adaptan formalmente ambos grupos de personajes. Inclusive el plástico motivo derivado de van der Weyden (73), de los extremos del "perizonium" que parecen curvarse agitados por el viento (figura 21) acompañan en su trayectoria a las líneas de las pendientes rocosas. En la Anunciación (figura 5) el contorno izquierdo del torso de María se prolonga en la jamba de la puerta y su nimbo, se inscribe rigurosamente entre dicha jamba y el filo exterior de uno de los sostenes del baldaquino. En la Visitación (figura 6) el contorno dorsal de Isabel tiene respuesta en las líneas de fuga de las casas. Con pocas variantes esta construcción se verifica en las demás miniaturas. Por ejemplo, en la Epifanía (figura 9) observamos la adaptación de cuatro de los personajes al trapecio que representa el piso fugado.

En la Huida a Egipto (figura 11) donde la centralización no se ha aplicado tan rigurosamente, una figura geométrica elíptica es el elemento ordenador. Ella está determinada por las líneas descendentes de los perfiles colinosos, por el cerco curvado y el perfil de la cabeza del asno. Esta curva tiene quizás un valor semántico, pues está materializada por un cerco que se prolonga exactamente en el regazo de María, probable alusión, como observamos oportunamente, a la virginidad mariana. Se trataría en consecuencia de una original manera de evocar el "hortus conclusus". En la Resurrección de Lázaro (figura 13) los grupos están enmarcados en formas geométricas rectangulares (claramente definidas por la tapia que rodea al recinto. Finalmente junto al gigantesco San Cristóbal (figura 14) reaparece la forma elíptica a la que se adapta perfectamente

la figura del eremita.

Fijados los principios generales de conformación trataremos a continuación establecer los probables antecedentes.

En la Crucifixión (figura 3), tal como ocurre frecuentemente en la pintura y miniatura flamencas de la segunda mitad del siglo XV, encontramos principios compositivos y detalles iconográficos derivados de Rogier van der Weyden, el gran pintor de Tournai fallecido en 1464. La pinacoteca de Munich guarda una copia, actualmente atribuida a Vrancke van der Stockt, de un Descendimiento de Rogier (figura 22) (74), que tiene lugar en un paisaje conformado por dos colinas cuyos contornos constituyen las ramas de una V centralizada. Ambas formaciones colinosas enmarcan a los dos grupos de personajes ubicados a ambos lados de la cruz y a la izquierda de ésta, en tercer plano, se percibe un panorama urbano. Este y la profundidad espacial están considerablemente simplificados en la miniatura, donde además las ramas de la V forman un ángulo más cerrado. No obstante el esquema básico se mantiene así como la rigurosa de la adaptación de los personajes al marco colinoso. En el Descendimiento los velos de las mujeres y los tocados masculinos determinan curvas sensiblemente paralelas a los respectivos contornos colinosos. En la miniatura los velos de las mujeres prolongan exactamente el contorno de las rocas y la inclinación de las cabezas de los contempladores ubicados a la derecha de la cruz es paralela a la respectiva pendiente natural. Esta coindencia estructural está reforzada por motivos iconográficos. En Juan, que sostiene la desfalleciente María, coinciden la posición que ocupan la elevación de la cabeza y la abertura del manto. Por último destaquemos que las curvas que describen los extremos del "perizonium" reproducen minuciosamente la disposición de la famosa Crucifixión de Rogier (figura 21) (75). Además en esta última obra, Jesucristo de brazos desproporcionadamente largos y

descarnados ofrece notorias semejanzas con la misma imagen en la miniatura. Las comparaciones apuntadas permiten suponer la existencia de una Crucifixión de Rogier o de su taller, hoy desaparecida, pero tampoco hay que descartar que el prototipo haya sido un dibujo o boceto de una Crucifixión, que incluiría motivos formales e iconográficos derivados de temas distintos, dado que esta práctica era corriente en los talleres de esos grabadores copistas que tanto contribuyeron a difundir las pinturas flamencas en el resto de Europa. Como ejemplo recordamos al Maestro de las Filacteras a quien ya nos hemos referido al ocuparnos de la iconografía de la Visitación.

El mismo esquema básico analizado ha sido aplicado, aunque con menor rigor geométrico, a la miniatura de la Crucifixión del libro de horas realizado para Olivier de Coëtivy, consejero y chambelán del rey de Francia Carlos VII (figura 22) (76). Paul Durrieu, el primer estudioso que llamó la atención sobre este importante manuscrito (77), distingue en él tres niveles de calidad de las miniaturas. Las que integran el nivel superior entre ellas la Crucifixión citada, corresponderían al maestro principal que Durrieu propone identificar como ^{el} Henri Vulcop, nombre de origen flamenco. En un minucioso estudio estilístico llevado a cabo muchos años después por Nicole Reynaud (78) queda demostrada cabalmente la raigambre flamenca del Maestro de Coëtivy, con lo que se afirma la hipótesis de Durrieu en relación con el nombre del iluminador. Para nuestros propósitos ofrece especial interés la Huida a Egipto de las horas de Coëtivy (figura 24), clasificada por Durrieu entre las de menor jerarquía artística (79) y atribuible en consecuencia a algún asistente del maestro principal. En ella al igual que en la Huida de Buenos Aires (figura 11) las figuras están enmarcadas por el perfil descendente de una colina que se cierra en una curva geométrica. Asimismo detrás de la colina asoma un paisaje urbano. La inserción de los personajes se cumple, al igual

que en la Crucifixión, con mayor rigor geométrico en la ilustración en grisalla y en ésta se añade el significativo motivo del cerco analizado oportunamente. No obstante los esquemas básicos son los mismos. El motivo formal de la colina que circunscribe al grupo de personajes reaparece en la Anunciación a los Pastores de ambos libros de horas (figuras 8 y 25). Aunque posiciones y actitudes difieren, ambos grupos están constituidos por igual número de personajes, incluyendo una mujer. Los ángeles nuncios de las horas de Coëtiv y ocupan el mismo lugar que el único ángel de la otra miniatura y además llevan una filacteria de forma muy similar. Las consideraciones precedentes nos conducen a admitir que las miniaturas de la Crucifixión, Anunciación a los Pastores y Huida a Egipto de las horas de Coëvity y de las horas de Buenos Aires, derivan de prototipos, flamencos comunes probablemente originados en el taller de van der Weyden.

Por último recordemos que la forma elíptica básica reaparece en la plataforma rocosa sobre la que está arrodillado el eremita en la miniatura de San Cristóbal (figura 14). Las relaciones que allí se observan entre el cuerpo del eremita y la fachada del templete o entre el brazo derecho del Niño y el árbol de fondo, son expresivas del rigorismo geométrico característico de esta serie de miniaturas. Es oportuno acotar que en las miniaturas del círculo de Vrelant, aunque se advierten motivos compartidos con las miniaturas aquí estudiadas, el paisaje de fondo, ciudades o colinas, es telón delante del cual se desarrolla con absoluta independencia formal la escena principal, cuyos personajes no se sujetan a estos rigurosos esquemas geométricos (80).

En el estudio iconográfico de la Visitación (figura 6) habíamos señalado la peculiaridad de la ambientación urbana de la escena. Si bien en la Visitación del retablo de la catedral vieja de Salamanca (figura 19) las mujeres también estaban ubicadas en una calle cuyas

fachadas fugan precipitadamente, creemos que el prototipo proviene directamente de la órbita flamenca, pues en libros ilustrados en los talleres de Lievin van Lathem y de Loyset Liedet, activos ambos en Brujas hacia 1470, encontramos varios ejemplos de dicha construcción espacial (81). Es interesante señalar que en un importante manuscrito iluminado en el taller de van Lathem (82), en una fachada fugada de manera muy similar a las de la Visitación, una de las casas tiene como la primera casa del lado de Isabel, la puerta protegida por un alero y un banco adosado a la pared.

Cuando definimos los principios de conformación de las miniaturas en grisalla, advertimos la notoria centralización de las composiciones. Esta centralización, no frecuente en escenas de la Natividad y de la Epifanía pintadas en los Países Bajos, se observa en un retablo anteriormente considerado en ocasión del estudio iconográfico. Se trata de una pieza atribuida a un "close follower" de Rogier van der Weyden, en cuyo taller debió haber trabajado entre 1450 y 1460 (83). En el cuerpo central del retablo, la Natividad (figura 17) está flanqueada por dos temas iconográficos poco frecuentes, la profecía de la Sibila Tiburtina al Emperador augusto y la Visión de los Magos. Estos tres temas son el contenido del tríptico pintado por van der Weyden para el burgués Peter Bladelin, poco después de 1452 (84). En la Natividad del Epigono, la Virgen, el Niño, San José y los ángeles son similares a los mismos personajes en el tríptico Bladelin (figura 17), pero se ha alterado la posición de los personajes y también la disposición del pesebre el que en lugar de estar en un plano sesgado aparece centralizado. Dicha centralización puede haber sido una de las variantes introducidas por el discípulo en la obra del maestro, aunque no hay que descartar una pintura perdida del mismo Rogier. Los pesebres centralizados en la Natividad tienen antecedentes en la miniaturas de los primeros años del siglo XV pertenecientes al círculo del Maestro de Boucicaut (85). En

lo que concierne a la ubicación de los personajes, la miniatura está muy próxima a la Natividad Bladelin (figura 18), pues salvo la posición invertida de las figuras, son evidentes las semejanzas en los caracteres fisiónomicos, en el arreglo de los cabellos, en posturas y ademanes, incluyendo detalles como el cirio que sostiene José en su mano izquierda y el Niño yacente sobre un extremo del amplio manto que se desparrama por el suelo. Es interesante observar que la misma posición invertida de María y José y las mismas coincidencias se observan en una Natividad atribuida al taller de Vrelant (86). Allí también, caso infrecuente en la miniatura flamenca de la época, hay un pesebre centralizado con techo de paja muy desgastado. La inversiones y coincidencias observadas en ambas miniaturas con respecto a la natividad Bl^adelin hacen pensar que el intermediario pudo haber sido un grabado.

En la Natividad de Buenos Aires (figura 7) señalemos algunas peculiaridades. En primer término, esa rigurosa adaptación ya observada de los personajes al marco geométrico. Esta adaptación se concreta de manera muy particular. La línea inclinada de la espalda de la Virgen, una línea que se eleva en plano vertical, es exactamente paralela a la arista fugada determinada por la pared y el piso, conformando sobre el folio bidimensional una dirección diagonal definida por paralelas que corresponden a planos que entre sí son ortogonales. Una correspondencia similar ocurre en la Visitación (figura 6) entre el contorno dorsal de Isabel y la fachadas. Este principio estructural ha sido considerado por Pächt (87) como típico de la organización compositiva francesa. Dicho principio consiste en la propiedad de conducir a la mirada, mediante un sistema de diagonales, en profundidad, hacia el interior virtual de la representación y simultáneamente, en superficie. De seta manera se organizan al mismo tiempo la composición en superficie y la composición espacial. Como ejemplo de esta peculiar conformación, Pächt ofrece como ejemplo la

miniatura del mes de Abril de las celebérrimas "Tres Riches Heures" del Duque de Berry (figura 26). El mismo principio de conformación subyace a la Epifanía (figura 9): paralelismo entre el contorno dorsal de María y el cojín colocado en la cabecera del lecho; coincidencia de la arista izquierda del piso con la falda del sayo del segundo mago y con el brazo del tercero; en fin, prolongación del bebedero con la lanza enhiesta del escudero ubicado en el último plano. Cotejando ahora la misma Epifanía con la del retablo rogeriano (figura 27) advertimos que en ambos casos el rey viste sayo corto plegado y que la Virgen está sentada sobre el lecho cuyo baldaquino presenta un discreto brocateado. El lecho alude al "thalamus virginis", evocador como en la Anunciación de la virginidad mariana y su decoración le otorga la dignidad de un trono, acorde con el concepto de "Regina Coelis". El motivo del lecho-trono nos remite nuevamente a la órbita del Maestro de Boucicaut, en cuya Epifanía la Virgen está sentada sobre un lecho con cubierta y baldaquino brocateados (88).

Fijadas las características esenciales del estilo, la extensión del estudio a algunos elementos particulares conducirá a una delineación más aproximada de los autores de las miniaturas en grisalla. Decimos deliberadamente autores, pensando que en talleres dedicados a ilustrar manuscritos, era práctica habitual que el jefe del taller se reservara para sí la ejecución de algunas miniaturas especialmente las de la Anunciación y David. El diseño del resto era supervisado por el maestro, pero la realización final corría por cuenta de los asistentes. Estos se apoyaban en los bosquejos compositivos trazados por el jefe o en modelos usuales en el taller. A veces el asistente más próximo al maestro, tenía libertad para plasmar su estilo personal en las figuras o en los detalles paisajísticos. En consecuencia es normal detectar en los libros miniados, dentro de un estilo general, las manos de uno o más colaboradores. En la miniaturas que nos ocupan, examinando los tipo humanos,

podemos distinguir las siguientes manos:

* MANO "A": jefe de taller, esquema compositivo de toda la serie; Anunciación (figura 5) y David (figura 12) completas; en la Crucifixión (figura 3), imágenes de Cristo, la Virgen y María Magdalena y quizás la cabeza de San Cristóbal. (figura 14).

* MANO "B": todas figuras de la Visitación (figura 6), de la Natividad (figura 7) y de la Huida a Egipto (figura 11); la efigie de la Virgen en Pentecostés (figura 4), en la Presentación en el Templo (figura 10) y en la Epifanía (figura 9); Jesucristo y los apóstoles en la Resurrección de Lázaro (figura 13).

* MANO "C": figuras de la Anunciación a los Pastores (figura 8); las restantes figuras de la Presentación (figura 10); personajes secundarios de la Crucifixión (figura 3); magos y escuderos en la Epifanía (figura 9); Lázaro y algunas de las acompañantes (figura 13); los apóstoles que asisten a Pentecostés (figura 4) y el eremita que observa a San Cristóbal (figura 14).

Oportunamente nos hemos referido a la Crucifixión y su dependencia de un modelo de Rogier van der Weyden. Lo mismo debe decirse de la Anunciación donde ambientación, posturas, ademanes y draperías retoman con ligeras variantes, pautas establecidas por el gran pintor de Tournai a partir de la Anunciación del Louvre (89). Concretamente, la figura del Arcángel, parece calcada del altar de Santo Colomba (figura 16) (90). Obsérvese la coincidencia en la manera de sostener el astil y el idéntico trazado de los pliegues. Si el aliento vigoroso del gran Rogier se percibe en la compleja angulosidad de las faldas de los mantos que se despliegan generosamente sobre el suelo, no es menos cierto que el miniaturista "A" ha sabido verter su propia individualidad en algunas características peculiares. Ya nos hemos referido a su marcada tendencia a centralizar las composiciones. Además debe destacarse cierta rudeza en esos rostros anchos, no exentos de expresividad. Por ejemplo, la

serena y la vez sufrida caracterización del Salvador crucificado, la magnífica cabeza del anciano David y su gesto de pesadumbre coherente con el carácter penitencial de los textos o la expresiva cabeza del gigante Cristóbal. Mediante la caracterización ejemplificada, algunos personajes alcanzan un grado de expresividad ausente en la producción masiva de los fecundos talleres de Willem Vrelant o Loyset Liedet. En este sentido, el miniaturista "A", aún cuando sus medios artísticos son más limitados, se inserta en la tendencia representada por dos artistas activos en el último tercio del siglo XV, en cuyas obras la diferenciación expresiva de los rostros es un importante aporte a la renovación de la pintura narrativa ocurrida hacia esa época. Nos referimos a los anónimos identificados como Maestro de Antoine de Borgoña (91) y Maestro del Libro de Horas de Dresden (92).

El miniaturista responsable del grupo "B" se caracteriza por rostros ovalados, de rasgos delicados pero menos expresivos que los surgidos de la mano "A". No faltan, sin embargo, algunos eficaces trazos de caracterización como por ejemplo el severo y rudo perfil de la anciana Isabel (figura 6) que contrasta con la delicada fisonomía de la Virgen o en el caso de San José, la ligera sonrisa que otorga un matiz afectivo a su participación en la Natividad (figura 7). En las draperías de la mano "B", los pliegues son menos numerosos que en el grupo A y además predominan largos pliegues tubulares rectos lo que acentúa la rigidez de las posiciones adoptadas por los personajes.

En las miniaturas del grupo "C" las figuras se distinguen por rostros impasibles, movimientos repetidos y mecanizados, cuerpos de contornos muy simplificados con predominio de una línea recta o escasamente modulada, pliegues cortos y angulosos determinados por gruesas líneas oscuras. Es una humanidad mucha más convencional que las anteriores y que parece responder a figurines que sin más pueden aplicarse a escenas de contenido totalmente distinto.

Que esto no es un mero juego de palabras lo prueba la comparación de la Anunciación a los Pastores (figura 8) con una escena ilustrada por Loyset Liedet hacia 1470 (93) en la "Ystorie de Helayne", donde se representa el ahorcamiento de un personaje llamado Malotru y el sometimiento de otro, Bernier (figura 28). Pues bien, el único pastor que en la Anunciación se percata de la presencia del emisario celestial, es exactamente la imagen especular del guardia armado que junto a la muralla de la ciudad parece atisbar las lejanías (94). Además no podemos negar el indudable parentesco facial entre ambas figuritas, y lo mismo ocurre entre los pastores y los acompañantes de Bernier. En otros folios de la citada "Ystorie" descubrimos la mano del miniaturista "C". En el folio de dedicación que representa la entrega del manuscrito por su autor, Jean Wauquelin (95) a Felipe el Bueno (figura 29) son manifiestas las similitudes faciales del Duque de Borgoña con el tercer mago de la Epifanía (figura 9). Los dos primeros personajes ubicados inmediatamente detrás de aquél tienen los rasgos del segundo mago y del personaje detrás del Sumo Sacerdote en la Presentación (figura 10), respectivamente. El drapeado de la vestimenta de Wauquelin y la posición de su cuerpo se repiten como imagen especular en el mago que ocupa el primer plano de la Epifanía. En la escena del bautismo de la hija de Craimbaut (figura 30) (96), el rostro de ésta y hasta la forma de su tocado se repite en la mujer con la canastilla en la Presentación.

Revisando la copiosa obra de Loyset Liedet y su taller (97), encontramos aquí y allá rostros claramente emparentados con los personajes que animan las miniaturas del grupo "C" (98), pero existe una miniatura, la única que ilustra un tratado de moral, "La Somme des Vices" (99), en la que reconocemos plenamente la participación de la mano "C". En efecto, el predicador y el personaje masculino del primer plano (figura 31) recuerdan el rostro del segundo rey de la Epifanía (figura 9). Este y la figura del primer plano

a nota

concuerdan también en la forma del cuerpo esbelto, en posición, actitud y vestimenta. Los rostros masculinos de las figuras del fondo reproducen con ligeras variantes el rostro del pastor que en la Anunciación (figura 8) se lleva la mano a la cabeza. La dama del primer plano y la más joven detrás de ella reaparecen entre las que asisten a la Resurrección de Lázaro (figura 13) y las grandes similitudes podrían extenderse.

a nota
99

Si dirigimos nuestra mirada a los paisajes de fondo, advertiremos que las relaciones con Liedet y su círculo no se agotan en las similitudes faciales. Adoptaremos como referencia comparativa la Anunciación a los Pastores (figura 8), por ser de toda la serie de miniaturas aquella donde el desarrollo paisajístico alcanza su máxima expansión. Entre las colinas redondeadas un largo río serpenteante vincula el primer plano con las lejanías y el efecto de profundidad así obtenido se refuerza por sucesivas hileras sesgadas de arbustos de follaje redondo. De la primera hilera sobresalen dos especies gemelas, aparentemente cipreses, que en oposición a los arbustos presentan altos troncos desnudos que culminan en follaje de forma alargada. Tanto la conformación general como los detalles, son típicos de los paisajes emanados del taller de Liedet. En la historia de Carlos Martel (figura 32) podemos comprobar idéntico modelado de la franja superior de las colinas mediante trazos ocre amarillento y el mismo tono verde azulado del follaje (100). En las "Histoires Romaines", una de las obras de Loyset Liedet donde mayor importancia se ha concedido a los paisajes, éstos están también estructurados sobre la base de un camino serpenteante que concluye en una ciudad amurallada y de hileras sesgadas de arbustos (101). En cuanto a los cipreses apareados, ellos constituyen una especie de sello del paisajismo de Liedet, puesto que no hay libro ilustrado en su taller donde no aparezcan repetidamente. En las horas de Buenos Aires ornamentan también los paisajes de la Huida a

Egipto y de la Resurrección de Lázaro. Completando esta referencia a detalles paisajísticos advertimos que las ciudades que clausuran el horizonte de la Anunciación a los Pastores y de la Huida a Egipto, pertenecen al repertorio de motivos urbanos típicos del círculo de Liedet (102).

Las demostraciones precedentes demuestran palmariamente que el ilustrador "C" también participó del taller de Liedet. Inclusive podría adjudicársele total responsabilidad en más de una miniatura y es muy probable que la que ilustra la "Somme des Vices" sea de su propia mano. Hasta tanto no se disponga de un estudio sistemático de la prolífica producción de Liedet no será posible delimitar la personalidad artística de este maestro.

*Va
E. Hummer*

En lo que concierne a la actividad de los miniaturistas "A" y "B", hasta el presente parece confinada al libro de la Biblioteca Nacional.

Concluiremos esta parte de nuestro estudio indicando en la miniatura de David (figura 12), algunos motivos que inducen a relacionar al maestro "A" con el taller de Loyset. En una miniatura que ilustra un poema de Cristina de Pisan (103), la figura de Augusto arrodillado ante la visión de la Virgen (figura 33), viste idéntica esclavina de armiño decorada con doble hilera de tachones en relieve. Además el manto, al igual que en David, está sujeto lateralmente por un broche colocado a la altura de la cintura. Debajo del manto se percibe en ambos personajes un sayo corto y la pierna derecha en posición muy similar. Las diferencias en cuanto a estilo de las figuras y ornamentación de las vestimentas permiten suponer la existencia de un modelo común a ambas minaturas. El otro motivo a considerar, de carácter accesorio, es el par de ménsulas bajo el antepecho de la ventana de la habitación donde ora David. El mismo motivo, especie de doble banqueta juanto a la ventana, aparece en algunas miniaturas de un Renaud de Monbautan procedente del taller de Loyset Liedet (104).

4.1.3 - LA DECORACION MARGINAL

En el libro de horas estudiado la decoración se limita a los folios que contienen miniaturas. Lo más probable es que tal restricción se deba a razones presupuestarias del comitente.

Del conjunto de las doce miniatura en grisalla, la primera de ellas, la Crucifixión, está rodeada por bordes decorados sobre el fondo incoloro del pergamino. En los restantes bordes el fondo es gris violáceo. Esta divergencia y el empleo de un vocabulario estilístico y decorativo distinto alrededor de la Crucifixión nos inducen a incluir en un próximo capítulo, la decoración de dicho folio.

En los restantes folios la decoración está estructurada sobre la base de un par de delgadas ramas, que extendidas según precisas curvas, abarcan toda la extensión de la superficie disponible. En los márgenes laterales predominan curvas extendidas en tanto que en el "bas-de-page" las ramas se entrelazan determinando formas arriñonadas, acorazonadas o simplemente circulares. Los extremos de las ramas presentan un círculo en escorzo, lo que sugiere su origen natural y también la idea de volumen. La sensación de que la rama no es un mero artificio lineal está reforzada por el trazo oscuro que acompaña a uno de sus bordes y muy especialmente, por las hojas de acanto que de ellas emergen. Son hojas ondulantes, con terminaciones espiraladas y con colores alternativamente oro y gris, como si el anverso y el reverso de la hoja fueran de distinto color. Las hojas parecen replegarse hacia adelante o hacia atrás siguiendo diversas direcciones y el todo da la sensación de un sistema decorativo desarrollado en un medio tridimensional. Esta es una cualidad que los miniaturistas flamencos, especialmente durante la segunda mitad del siglo XV, supieron explotar al máximo. En nuestro caso debemos destacar el triple acuerdo que se logra entre la miniatura y sus bordes. Nos referimos primero a la predominante

aurillo oro

tonalidad de grisalla, en segundo término al oro de los acantos que vitaliza los bordes de la misma manera que los toques áureos las miniaturas. Por último, lo que no deja de ser significativo, el borde participa de alguna manera del ilusionismo espacial de la miniaturas. No es ^{una} folio neutro base de una decoración puramente gráfica, pues mediante los artificios señalados se alcanza una peculiar tridimensionalidad. Por ello no es de extrañar que el pavo real que aparece en ~~los~~ tres folios (figuras 4, 5 y 7), esté apoyado sobre una superficie convexa sombreada (105).

Xantificos

✓

Dentro del grupo en grisalla el folio de la Anunciación (figura 5) presenta cualidades distintivas derivadas seguramente de la mano de otro "enlumineur". El desarrollo de las ramas no tiene la continuidad señalada más arriba, pues ellas cubren determinadas parcelas de la superficie, alternándose con motivos volátiles y plantas de aspecto natural. Las últimas también se observan en las restantes pero de manera restringida. Esta distinta estructura decorativa se advierte en el hecho de que las flores de apariencia natural (106) brotan de las mismas ramas que los acantos con los que alternan, conformando un motivo decorativo típico de la decoración marginal brujense, el denominado acanto florido.

Junto a las formas vegetales el otro elemento decorativo tradicional es la llamada "drôlerie". Son esas diminutas figuras de seres humanos, animales o pájaros, de seres híbridos compuestos por partes de aquellos, que animan esa extraña zona intermedia entre la realidad ilusoria de la miniatura y la realidad concreta. A veces tienen un valor simbólico relacionado con la escena principal, otras complementan narrativamente a aquella, pero también esos habitantes minúsculos de aspecto extraño y en actitudes en general incomprensibles, son debidos a la fantasía del iluminador (107).

Dentro de un repertorio limitado de "drôleries" predominan en la serie en grisalla, las especies volátiles,

presentes en todas las orlas salvo en el folio 194 r. (figura 14). Destaquemos el pavo real de vistoso plumaje azul y majestuosa cola dorada con toques azulinos, que pone una nota de color y elegancia en los "bas-de-page" de los folios 31, 42 y 73 (figuras 4, 5 y 7). Por su carne supuestamente incorruptible y por su plumaje ocelado, el pavo real es tradicionalmente símbolo de inmortalidad y desde el siglo XI de la vanidad (108). Este último sentido se relaciona con un poemita dedicado a Guillaume de Montbleru titulado "Les Coquards" (109) en ^{el} (q) que este personaje es caracterizado como un "bon vivant" cortesano, despreocupado de administrar unos bienes obtenidos sin mayor esfuerzo. Por otra parte, en francés arcaico el término "coquard" significa viejo presumido y también gallo viejo, referencia ésta al maduro Montbleru ya septuagenario cuando se compuso el poema y octogenario cuando encargó el libro de horas. En consecuencia no es casualidad que el extremo derecho del "bas-de-page" del folio 98 r., veamos un gallo (figura 10). Un buho, algunas palomas y otros ejemplares de difícil identificación, completan el repertorio de volátiles.

La figura humana está menos representada. En los folios 59 y 85 (figuras 6 y 8) dos hombrecitos ocupan las esquinas inferiores, como reforzando plásticamente los vértices del folio. En el primer caso se enfrentan figuras desnudas, la de la izquierda luciendo un extraño sombrero está sentada sobre un cilindro y sostiene nudosa rama. En el otro folio tiene el cuerpo ^{cubierto} cuerpo de espeso vello. Es la imagen del hombre salvaje (110) frecuente en decoraciones marginales, relacionada posiblemente con la costumbre de disfrazar en las fiestas a los escuderos (111). Al pie del folio 104 (figura 11) un arquero con armadura parece dirigir una flecha al pájaro de su mismo tamaño que asoma en el extremo opuesto. Quizás sea este un homenaje al patrón de Guillaume, Carlos el Temerario, cuya reputación como diestro arquero es muy elogiada por Olivier de la Marche (112).

Indudablemente tiene connotaciones simbólicas relacionadas con las respectivas escenas principales, la corona enlazada con un ramaje de forma acorazonada, centrada debajo de la miniatura de la Epifanía y de David (figuras 9 y 12). Finalmente en la orla que rodea a esta última, un dinámico hombrecillo parece empeñado en asir un sutil ramaje.

Los engendros híbridos, tan frecuentes en la marginalia, desde la época de Jean Pucelle, están restringidos a sólo tres ejemplares. En los folios 31 y 76 (figuras 4 y 7), que prácticamente pueden ser considerados iguales desde el punto de vista de la decoración marginal, el ángulo superior derecho está habitado por un monstruo gallináceo cuyo ondulante cuello remata en barbada cabeza humana cubierta por un capuchón. En el mismo lugar del folio 104 (figura 11) vemos un extraño ser con patas de gallináceo, alas de quiróptero y cabeza y pico de aves de rapaña. Finalmente en el "bas-de-page" de la última miniatura (figura 14), de la caparazón de un caracol surge el torso desnudo de un hombre que suena una trompeta (113).

4.2 - EL FOLIO DE DEDICACION

4.2.1 - ICONOGRAFIA

En el centro de la miniatura el donante Jean Luijcx (figura 2) está arrodillado en actitud de oración sobre dos almohadones, delante de un pupitre sobre el que yace un libro abierto. Sobre el mismo está suspendido un ángel tenante de cuya mano izquierda, cuerda mediante, cuelga el escudo, en tanto que su mano derecha sostiene el yelmo con la cimera y los lambrequines que completan el emblema heráldico. El carácter solemne de la representación está reforzado además por el brocado que cubre el muro y por

los paños ribeteados de oro sobre los que apoya el libro. La escena se completa con el lebrél que husmea despreocupadamente. Su presencia es frecuente en la pintura y miniatura flamencas de la segunda mitad del siglo XV y en general es signo de elevado rango social (114). La cámara se abre hacia un espacio exterior definido suscintamente por un árbol de copa redondeada ubicado a media distancia y por un panorama urbano como fondo. Como hemos advertido al estudiar la foliación, esta miniatura se completaba en el folio recto siguiente, hoy faltante, con la imagen de la Virgen entronizada con el Niño en su regazo. Esta separación entre donante y la imagen sacra es tan poco frecuente, que la búsqueda de antecedentes nos remonta al doble folio de dedicación de las horas de Bruselas, donde el Duque Jean de Berry acompañado por sus Santos patronos, ora frente a la imagen de la Virgen con el Niño entronizados, representada en el folio opuesto (115). Panofsky apunta (116) que es muy posible que originariamente ambas miniaturas ocuparan el mismo folio de un libro de mayor tamaño o que ambas formaran parte de un pequeño díptico devocional pintado sobre pergamino. En una pintura de Petrus Christus, ¹¹Retrato de un Joven¹¹, de la Galería Nacional londinense vemos adherida a la pared una miniatura enmarcada con la imagen de Cristo (117), lo que prueba el empleo de miniaturas como imágenes devocionales (118). En consecuencia no sería de extrañar que la división de la miniatura de dedicación en dos folios haya sido sugerida por un díptico devocional, sobre todo teniendo en cuenta que originariamente fue agregado un folio doble.

El ángel con los objetos heráldicos, suspendido sobre el donante, cumple una doble función. Por una parte, sacralizar el espacio habitado por el orante y además establecer un vínculo con la imagen sacra del folio opuesto. Los ángeles tenantes son relativamente frecuentes en la miniatura desde los primeros años del siglo XV (figura ~~34~~) (119).

4.2.2 - ESTILO

Un elemento esencial para definir el estilo del miniaturista encargado de perpetuar la efigie de Jean de Liujcx, lo constituye el análisis del drapeado. Al respecto observamos como la parte inferior de la ropa talar forma pocos pliegues espesos de ángulos, en general, ligeramente redondeados. Por supuesto que este trazado de draperías es muy diferente al que caracterizaba ^a las miniaturas en grisalla. Además proporciona una visión naturalista del drapeado, a través de la cual se percibe la pesadez del vestido. El modelado se obtiene por delgados filamentos amarillos que siguen la caída de la ropa. En el ruedo los filamentos se disponen en dirección transversal a los pliegues, formando familias de delgadas rayas paralelas y muy próximas entre sí. Esta concepción del drapeado, en cuanto a su forma y modelado es característico del arte de Lievin van Lathem, miniaturista citado al ocuparnos de la construcción espacial de la Visitación (120). Por ejemplo, en la miniatura de dedicación, de un Aristóteles traducido al francés (figura 35) (121), los pliegues de la falda del rey Alejandro no sólo tienen una conformación similar sino que también están modelados con familias de rayas transversales, en este caso azul celeste sobre el color local azul del sayo. El mismo sistema modela los pliegues del manto que cubre al personaje ubicado inmediatamente detrás del rey, con la variante colorística dada por rayas oscuras verdes sobre base clara del mismo color. Las mismas similitudes se establecen con algunas miniaturas del famoso libro de horas de María de Borgoña atribuidas por Schryver directamente a van Lathem (122) y con otra de igual mano en el pequeño libro de horas de Carlos el temerario (123).

Existen otros argumentos a favor de la atribución de la miniatura de Jean Cools a Lievin van Lathem o por lo menos a un asistente estilísticamente muy próximo al maestro. La yuxtaposición de rojo y verde en el pupitre y de

rojo y azul en los almohadones, es característica de la estructura colorística de van Lathem (124). Como ejemplo valga la miniatura de dedicación de los Secretos de Aristóteles (figura 35). Allí el primer personaje a la izquierda está vestido en rosa y el que le sigue, con extraño sombrero y de nariz prominente, lleva manto verde sobre sayo corto verde pero con largas mangas azules y calzas rojas. El jinete viste sayo verde sin mangas, pero su sombrero, las mangas de la camisa y los arneses del caballo son rojos. El sayo del rey es azul lo mismo que el del personaje que le sigue a la derecha. El anciano barbado ubicado a continuación lleva prendas rojas. En fin, el dosel es rojo con ancho ribete verde y las cuatro columnas son alternadamente verdes y rojas. El amarillo desempeña un papel secundario en esta estructura.

Es indudable que el miniaturista pretendió plasmar el retrato veraz del donante, pero esa cara ancha con cejas muy separadas de la cavidad ocular, prominente nariz recta que arranca más arriba de lo normal y boca ancha, participa de los grupos fisonómicos habitualmente empleados por van Lathem. En la miniatura del Aristóteles observamos como la fisonomía de Jean Cools se aproxima a la del halconero y también a la más refinada del hombre de pie, inmediatamente detrás del presentador (125).

Como datos complementarios a nuestra atribución señalamos la cualidad de van Lathem de pintar interiores con una abertura hacia el espacio interior (126), el repetido motivo del árbol bajo de copa redondeada (127) y finalmente el brocado de guardas doradas sobre base roja recurrente en miniaturas emanadas del taller del citado maestro.

4.2.3 - DECORACION MARGINAL

Como es habitual en la miniatura brujense hacia 1470 el motivo predominante es el conocido acanto florido,

distribuido de manera muy particular. En el centro del "bas-de-page" se unen dos acantos que se ramifican hacia los costados, mientras que un tercer acanto aislado ornamenta el tercio superior del margen izquierdo. Todos estos acantos se cierran en trazas netamente circulares y sus hojas, marcadamente carnosas, tienen terminaciones redondeadas. La alternancia de colores, azul y amarillo simulando oro, tiende a visualizar la expansión espacial del acanto. La restante superficie está densamente cubierta por plantas, hojas y flores, todas de aspecto natural, sobresaliendo de ellas la gran campánula que enlaza el "bas-de-page" con el medallón que encierra el monograma. Esta estructura decorativa es recurrente en bordes de miniaturas procedentes de van Lathem y su taller. Entre muchos ejemplos (128) extraemos uno de la Historia de la Conquista del Vellochino de oro (figura 36) (129) que consideramos, por razones que se verán, de capital importancia par afianzar nuestra atribución. En dicho folio no solamente se conserva la típica estructura decorativa descrita, sino que también en el margen más ancho, en este caso el derecho por tratarse de un folio recto, reaparece la gran campánula. Este motivo infrecuente en márgenes decorados en el taller de van Lathem, se repite en varios folios de la Historia de Vellochino. l x

Finalmente observamos dos notables coincidencias en las figuritas que animan los respectivos "bas-de-page". Exactamente el mismo león rampante con su cabeza oculta por el casco, la cimera y los lambrequines, de cuya cabeza pende el escudo cuya superficie en ambos casos está curvada. Además la cola del león rodea su cuerpo por fuera. En ambos folios, dirigiendo su mirada al león tenante, encontramos el mismo hombrecillo con la misma indumentaria: armadura con pequeñas rodela protegiendo las tetillas, sayo corto y mangas cortas, todos a nesgas, curioso tocado terminado en varias puntas. Las coincidencias se extienden a la posición y a la guarda ornamental del peto. Esta curiosa indumentaria

es la misma que lleva Jasón en la miniatura que representa su combate con Corfus (130). Por otra parte en el margen izquierdo del folio 161 v. de la Historia de Jasón reaparece, esta vez sentado, el león tenante con la cabeza cubierta por los objetos heráldicos, la cola rodeando al cuerpo y la boca sujetando un escudo también curvado. En el borde superior del mismo folio, dos leones, uno de ellos con su cuerpo rodeado por la cola, sostienen sendos escudos, planos en esta oportunidad (131).

Es interesante advertir que en una Crónica de Froissart ilustrada en el taller de Loyset ^{Liedet} leidet (132) hemos encontrado una distribución y tipos de acantos muy similares a las apuntadas, lo que no ocurre en otros libros procedentes del mismo taller. Además en dos márgenes del mismo libro (133) vemos a un animal tenante, el mono en ambos casos, que sujeta un escudo curvado.

4.3 - DECORACION MARGINAL DE LA MINIATURA DE LA CRUCIFIXION

Dadas las peculiaridades de esta decoración hemos postergado deliberadamente el análisis de la misma (figura 3). Recordamos que en ocasión del estudio de la escritura habíamos señalado la singularidad de la inicial D en relación con las restantes que ornan el libro (134). Si bien la "drôlerie" ubicada en el centro del "bas-de-page", guerrero luchando con un león, recuerda las figuritas de van Lathem, en el folio de dedicación las formas de los acantos, la flora complementaria y la estructura general del sistema decorativo son totalmenete distintos. Esta divergencia surge también de la comparación con los bordes de las miniaturas en grisalla. En los bordes de la miniatura de la Crucifixión los acantos alcanzan poca extensión, son sinuosos, sus hojas terminan en puntas agudas y en algunos de ellos no existen conexiones con el resto de la decoración floral y en

consecuencia no son propiamente acantos floridos. Los sectores de los bordes donde se insertan dichos acantos también difieren, pues están localizados principalmente en los vértices del folio. Otra diferencia estructural es la desigual densidad del sistema decorativo, expresamente notoria en el margen izquierdo, en uno de cuyos sectores se desliza una delgadísima enredadera de la que desprenden pequeñas hojas sagitadas y yemas. Una organización decorativa muy similar se presenta en un folio, el único ilustrado de la "Somme des Vices" proveniente del taller de Liedet. Se trata del mismo folio donde registramos notables coincidencias fisonómicas con los personajes del maestro "C" (figura 31), autor de parte de las miniaturas canónicas. Además de la similitud estructural en ambos bordes aparecen plantas de fresas con sus frutas. Esta comparación explica también la presencia del híbrido "a lo Liedet" en la mitad superior del margen derecho. La "Somme des Vices" no es el único folio del círculo de Liedet cuyos bordes presentan similitudes estructurales y de motivos con la decoración de la Crucifixión. Citamos entre otros "Historia de las Cruzadas" (135) y "Ethiques et Economiques" de Nicolás de Oresme (136).

Concluimos esta parte de nuestro estudio con una referencia al simbolismo de la "drôlerie" centrada en el "bas-de page". Un guerrero con armadura aferra con ambas manos las quijadas de un león. Se trata de la fórmula iconográfica tradicional para representar el episodio bíblico que narra la victoriosa lucha de Sansón con el león (137), fórmula derivada de representaciones clásicas de Heracles luchando con el león de Nemea. Así está representado Sansón en uno de los compartimientos del altar de Klosterneuburg, obra del orfebre mosano Nicolás de Verdun, consagrada en 1181 (138). La leyenda que rodea a la escena identifica a Sansón con Cristo y al león con la muerte (139), conforme a la simbología negativa de dicha bestia (140). Mediante su muerte representada por la

Crucifixión, Cristo venció a la muerte al igual que Sansón al león. Es un típico ejemplo de correspondencia tipológica entre un "tipo" veterotestamentario que prefigura un "antitipo" o hecho más perfecto y elevado del nuevo testamento (141). En consecuencia, en este caso y de manera mucho más rigurosa que otros folios de la serie en grisalla, existe una relación simbólica entre la imagen del margen inferior y la miniatura principal. En cuanto al estilo de las figuritas del luchador y el león, corresponde adjudicarlas a algunos de los "enlumineurs" responsables de las restantes "drôleries" en grisalla. Finalmente es interesante advertir que a los fines de mantener la unidad total del folio, las flores naturales han sido tonalizadas en ocre amarillento, en tanto que los acantos que en el folio dedicación eran azules y dorados, aquí son azules y ocres.

5 - MARCHA DE LOS TRABAJOS

El estudio del libro de horas de la Biblioteca Nacional en sus diversos aspectos, nos posibilita finalmente formular una hipótesis razonable sobre el espinoso problema de fijar las etapas cronológicas de ejecución. Esta tarea de por sí engorrosa en muchos manuscritos ilustrados, lo es particularmente en este caso que a primera vista parece un enigma irresoluble.

Según el colofón que precede al texto (figura 1), Guillaume de Montblieru había hecho relizar el libro de horas en 1467 y falleció el 27 de julio de 1468. Por otra parte Carlos el Temerario accedió al ducado de Borgoña a la muerte de Felipe el Bueno, ocurrida en 15 de julio de 1467. Este intervalo es lo suficientemente dilatado como para admitir que durante su transcurso, siguiendo el orden habitual, se escribió primero el texto, luego la decoración de las orlas y finalmente las miniaturas en grisalla. Como advertimos en un párrafo anterior, según el orden de foliación, el primer folio miniado corresponde a la Crucifixión, lo que no quiere decir que esta miniatura sea necesariamente la primera en orden de ejecución. Este orden no sigue rigurosamente el de foliación, sino que está ligado al funcionamiento interno del taller en lo concerniente, por ejemplo, a la cantidad y magnitud de encargos, a la mano artística disponible, al número de asistentes, etc. Todo parece indicar que la Crucifixión, fué de las miniaturas en grisalla, la pintada en último término. Ella habría sido realizada poco antes del fallecimiento de Montblieru. La divergencia en la decoración de la orla, en cuanto al fondo y a la conformación general y también el nuevo tipo de inicial, la D, única en todo el libro, permiten suponer que tanto orla como inicial fueron plasmadas posteriormente al

deceso del comitente. El texto de las Horas de la Pasión, encabezado por la citada Crucifixión, termina en el folio 30 v. Al pie del mismo sobre un fondo de grisalla y enlazado en uno de los motivos vegetales recurrentes en las restantes orlas, están estampados el escudo de armas de Jean Liujcx alias Cools y el medallón con las iniciales J y C sobre fondo azul.

Las consideraciones precedentes conducen a plantear la siguiente hipótesis sobre el destino del libro después de la muerte de Montbleru. Estando los trabajos de ilustración inconclusos el libro pasa a manos de Jean Cools, quien en el mismo taller hace estampar al pie del folio 30 v. monograma y escudo como manera de testimoniar la nueva posesión. Quizás entre Jean y Guillaume de Montbleru existiera una relación que no estamos en condiciones de precisar, puesto que aquel no eliminó el colofón original, puede que por respeto a la persona del comitente. En este punto es posible que haya entrado en juego el gusto personal del nuevo poseedor. El trabajo en grisalla no lo satisfacía y para perpetuar su imagen encomendó al taller de van Lathem, cuyos productos se caracterizaban por colores brillantes y saturados, la realización de su retrato como orante ante la imagen posteriormente sustraída. Teniendo en cuenta que van Lathem se radicó en Brujas en 1468 (142), que la Conquista del Vellochino de Oro, obra en la vemos sorprendentes afinidades con el folio de dedicación, es considerada una de las primeras realizaciones del taller (143) y que otro de los libros que nos interesó, los Secretos de Aristóteles (144), tiene que haber sido miniado antes de 1473, queda como fecha aproximada para el folio de Jean de Cools, la de 1470. El donante murió en 1535 y en consecuencia debió haber tenido alrededor de veinte años hacia 1470. La ^aapriencia fisonómica del orante en la miniatura es coherente con dicha edad.

Por último resta considerar la orla que rodea a la miniatura de la Crucifixión, pues se trata, según hemos

advertido en el apartado 4.3, ^{se trata de} ~~de~~ una decoración muy particular dentro del conjunto. Es probable que a la muerte de Montbleru estuvieran realizadas todas las miniaturas encomendadas y las orlas correspondientes, salvo la correspondiente a la miniatura de la Crucifixión. Estando aún el libro incompleto en el primer taller, Jean Cools bien pudo haber ordenado la realización de dicha orla, de acuerdo con su gusto, sin recurrir al fondo de grisalla. El realizador tiene que haber sido el maestro "C" o alguien de su órbita, puesto que oportunamente hemos señalado las relaciones directas de este iluminador con Loyset Liedet y su taller. Completada la iluminación del folio, se produce entonces la transferencia, por razones que por el momento no podemos precisar, al taller de van Lathem. Allí concluyó el trabajo con las dos miniaturas que conformaban la escena de dedicación y las orlas correspondientes.

6 - CONCLUSIONES

La metodología desarrollada a lo largo del estudio de las Horas de la Biblioteca Nacional se ha centrado en los problemas de análisis iconográfico y estilístico, de atribución y cronología. Así hemos logrado sustraer, como decía Wölfflin (145), al objeto de un indefinido vaivén en el fluir temporal y asignarle la categoría de objeto artístico. Se trata de una metodología tradicional cuya eficacia no puede ser controvertida, toda vez que nos ocupamos de obras figurativas, no estudiadas hasta el presente e inmersas en una época de la que nos separan más de cinco siglos.

A continuación trataremos de mostrar que dicha metodología, la que en la actualidad tiene no pocos detractores, constituye el punto de partida para aportes que el historiador de arte actual, consciente de la importancia de la interdisciplinariedad en toda investigación histórica, está en condiciones de concretar a los fines de clarificar aspectos del imaginario colectivo de ciertos grupos sociales. Aclaremos que si en esta tarea deseamos superar el ámbito de la generalización, debemos contar con una cantidad suficiente de información proveniente de fuentes. En el caso de este manuscrito disponemos de importante caudal de información específica, (lo que no ocurre para los restantes libros estudiados.)

De todas maneras no podemos obviar algunas conclusiones que se insertan dentro de lo que podríamos llamar la función primaria de la Historia del Arte. Y por ellas empezaremos.

No

6.1 - APORTES AL CONOCIMIENTO DE LA MINIATURA FLAMENCA HACIA
1470

En primera instancia destacamos el descubrimiento de una personalidad hasta ahora desconocida, la del maestro "A", seguramente jefe del taller donde se ilustraron las miniaturas en grisalla encargadas por Guillaume de Montblieru. Las relaciones del miniaturista en algunos aspectos con Rogier van der Weyden, en otros con la miniatura francesa, plantean la cuestión de si era oriundo de Francia o de formación francesa establecido en Flandes donde asimiló algunos motivos y principios compositivos derivados de la gran pintura. Su capacidad expresiva, aunque limitada, lo ubica por encima de dos miniaturistas que representan la producción media, casi seriada, de la época, Willem Vrelant y Loyset Liedet, acercándolo como advertimos oportunamente, a la corriente representada en la pintura por Hugo van der Goes y en la miniatura por el Maestro de Antonio de Borgoña.

En cuanto a la iconografía de las Horas de la Virgen, ella es rica en simbolismo religioso, lo que no ocurre en la producción estereotipada del prolífico proveedor de libros de horas que fue el taller de Vrelant. Así el Maestro "A" se inserta en la tradición del "simbolismo encubierto" arraigado en la pintura flamenca a partir de Melchor Broederlam, alimentado principalmente por ediciones ilustradas del "Speculum Humanae Salvationis".

6.2 - REFLEXIONES ACERCA DE ALGUNOS MOTIVOS DE LA DECORACION
MARGINAL

El pavo real, motivo repetido en tres oportunidades en las miniaturas en grisalla, sugiere en primer término una interesante referencia a la psicología

individual de Guillaume de Montblieru. Como ya apuntamos, el poemita "Les Coquards" o sea "gallo viejo" o "personaje presumido", describe a Montblieru como un personaje que dilapida su vida en la corte. Llegado a una edad avanzada, ¿no se convierte acaso la imagen del pavo real en una alusión irónica y trágica a la vez a la frivolidad de su existencia? Subrayemos que esa ironía está reforzada por el gallo que se instala en el extremo derecho del "bas-de-page" del folio 98 r. (figura 10).

Creemos que la reincidencia del pavo real tienen connotaciones que ilustran aspectos de la mentalidad de esos nobles segundones que como Guillaume y tanto otros conformaban, más allá de los eventuales cargos reales o ficticios, la comparsa indispensable para que todos los actos cortesanos, incluidas por supuestos las grandes fiestas, alcanzaron brillo y fasto inusitados. En la biblioteca de Felipe el Bueno había copias manuscritas de varios textos del siglo XIV, en los que se narraba de manera novelada los votos hechos por personajes imaginarios ante aves consideradas nobles, como el pavo real, el faisán o la garza (146). Que estos relatos no estaban enclaustrados en el campo de la ficción, lo prueba la gran fiesta del "Voeu du Faisan", ofrecida por Felipe el Bueno a la nobleza borgoñona, en la ciudad de Lille, el 17 de febrero de 1454 (147). Ya a finales del siglo XIV se dejan oír críticas contra esos votos formales que nunca habrían de cumplirse. Phillippe de Mézieres, en "Songe du Vieil Pelerin" escrito en 1389, se refiere a la falsedad de los "Voeu du Paon" *trad.* "~~compuesto~~ hace poco por un superficial autor de canciones y virelais..." Phillippe tenía sus razones para expresarse así. Consejero de Carlos V de Francia, toda su actividad diplomática y literaria estuvo orientada a convocar a los príncipes europeos a una cruzada destinada a recuperar el reino latino de Constantinopla y los Santos Lugares. Sus intentos no tuvieron eco, con la excepción de una trasnochada expedición que concluyó con la toma y

devastación de Alejandría (148). A la muerte de Carlos V, Phillippe se recluyó en el convento de los Celestinos de París donde compuso el mencionado tratado del que se conservaba un ejemplar en la corte de Felipe (149). Pues bien, en ocasión de la gran fiesta de Lille, el duque de Borgoña formuló ante un faisán vivo, el voto de convocar y dirigir una cruzada a Oriente contra los grandes enemigos de la Cristiandad, los turcos, quienes recientemente se habían apoderado de Constantinopla. Sin embargo, los votos en Lille y otros pronunciados por grandes señores, hechos a sabiendas de la imposibilidad de concretarlos, contribuyeron a reforzar el imaginario colectivo de la cultura aristocrática a la que Montblieru pertenecía. Hasta la muerte de Felipe en 1467 había sido "Premier Escuyer d'Escuyerie" y también había gozado repetidamente de los favores del Gran Duque (150).

A pesar de la decadencia de la caballería, la cultura aristocrática de la tardía Edad Media está llena de gérmenes y valores caballerescos (151). No en vano los grandes cronistas, Froissart todavía en el siglo XIV y luego Monstrelet, Chastellain, Olivier de la Marche, Molinet, todos estos vinculados al Ducado de Borgoña inician sus respectivas crónicas con enfáticas exaltaciones de las virtudes caballerescas y de hechos de armas gloriosos (152). Como bien señala Huizinga, dado que la guerra en esa época era "la más de las veces un proceso crónico de incursiones y correrías aisladas... la historiografía se apoderó de la ficción del ideal caballeresco, para reducirlo todo... a un hermoso cuadro de honor de príncipes y caballeros, a un lindo juego de nobles reglas, y crean por lo menos la ilusión de un orden" (153). En este marco se insertan los votos de cruzada que Felipe el Bueno sabía irrealizables, frente a los integrantes de la Orden del "Toison d'or". En su primera época, la Orden tuvo como protector a Jasón. Dado que el héroe legendario había dado muestras de deslealtad, el Obispo de Châlons llamó la atención de Felipe sobre la

piel de cordero extendida por Gedeón (154) intocada por el rocío matutino, por otra parte símbolo tradicional de la virginidad mariana. Posteriormente, el canciller de la Orden, Obispo Guillermo de Filastre descubrió en la Biblia mediante artificiosas elucubraciones otros cuatro vellocinos en Jacob, en el rey Mesa de Moab, en Job y en David. Esto prueba que el "Toison", orden militar de ficción tenía un carácter cuasi sacro. En otras palabras, que al nivel de lo imaginario la orden estaba imbuída del espíritu del caballero cruzado, lo que justifica la proclamada y nunca cumplida lucha del Duque contra los turcos. Así la Orden del "Toison" devine verdadera piedra angular del imaginario colectivo de la corte ducal y en este contexto cobra singular significación la imagen del pavo real en las horas de Montbleru.

Situándonos específicamente en la órbita de la ilustración de manuscritos, las reflexiones precedentes nos remiten al problema de los significados del margen, entendido como soporte de imágenes figurativas. No existe en la actualidad un estudio sistemático sobre esta cuestión. Desde el punto de vista formal Pächt (155) advierte que la decoración marginal es una especie de zona neutra que oculta la oposición existente entre el folio donde se plasma el espacio imaginario de las miniaturas y el folio bidimensional sostén de la escritura. Pues bien, en algunos de los folios de las horas de Montbleru el margen es la zona reservada a un signo, el pavo real, referente del imaginario colectivo del estrato social al que pertenecía el comitente. Si recordamos el doble valor, sagrado y profano de dicho signo, el mismo se convierte en una especie de nexo entre la cotidianeidad del noble segundón y la sacralidad expresada tanto por las imágenes de las miniaturas canónicas como por las oraciones escritas. Podría objetarse que el pavo real no tiene que ver con los votos solemnes, que no es otra cosa que una referencia irónica a la personalidad de Montbleru diseñada en el poemita "Les Coquards", o quizás sólo una

"drôlerie" más, un mero capricho de "enlumineur". Aún así, si esta hubieran sido las intenciones del decorador, tal imagen, repetidas tres veces, se convierte en significativa de un determinado imaginario colectivo. Lo mismo ocurre con las figuras del arquero y del hombre salvaje (figuras 11 y 5). El arquero, además de constituir un homenaje al Duque de Borgoña, es también referente visual de un personaje frecuente en los torneos, esas grandes representaciones que como las fiestas de votos configuraban concreciones necesarias para realimentar y mantener vivo el imaginario. Lo mismo puede afirmarse del hombre salvaje, cuya presencia formaba parte del espectáculo en ocasión de la boda de Felipe el Bueno con Isabel de Portugal (156).

6.3 - EN TORNO AL FOLIO DE DEDICACION (FIGURA 2)

X 1490

De acuerdo con las referencias obtenidas en los archivos de la Biblioteca Real de Bruselas, Jean Liujcx alias Cools, aparece como fundador de un linaje que se extendió hasta 1715. ¿Quién era este personaje? La única referencia, ya citada anteriormente (157), lo menciona como habitante de Brujas hacia 1470. Pues bien, este burgués, como la muestra el folio de dedicación ya poseía hacia 1470 su escudo de armas. Hacia ya mucho tiempo que el libro de horas era un objeto difundido en la burguesía acomodada. Cuando Jean Liujcx llega a poseer uno de estos codiciados objetos, como la inscripción heráldica no bastaba, se hizo representar a la manera de los grandes señores. Esto es delante de una tela brocateada, bajo la protección del ángel tenante, ofreciendo el libro seguramente a una imagen de la Virgen con el Niño, contenida en el folio enfrentado actualmente faltante. Se trata de una composición, formalmente muy similar a la del folio de dedicación del libro de horas de un grande de Francia, Jean le Meingre,

mariscal de Boucicaut (figura 34) (158). La presencia del ángel tenante otorga al escudo un cierto grado de sacralidad, como si la nobleza representada por el escudo fuera una virtud concedida por gracia divina. No es casual su presencia en el folio de dedicación de una Sagrada Escritura destinada en 1462 a Felipe el Bueno (159). Como vemos, estos antecedentes ~~pro~~provenían de la más alta nobleza y son indicativos de la aspiración de ascenso de la burguesía, una constante de la sociedad europea tardo-medieval. En este caso la aspiración se plasma en un espacio imaginario donde se opera el montaje de signos tan disímiles como el ángel tenante, el lebrél, otro signo de nobleza y la efigie vera del comitente.

En este punto conviene resaltar la importancia que el tradicional método histórico-artístico de atribuciones por la vía comparativa revista en lo concerniente a los aspectos significativos sobre los que discutimos.

El hecho de haber demostrado que el folio de dedicación y parte del folio con la miniatura de la Crucifixión (figura 3) provienen del taller de Lievin van Lathem, excede la mera determinación de una autoría. Demuestra que para eternizar su imagen Jean Liujcx recurrió nada menos que a uno de los talleres más prestigiosos de Brujas, donde se realizaron obras tan importantes como las llamadas Horas de María de Borgoña, el pequeño libro de horas de Carlos el Temerario, la "Historie du bon Roi Alexandre", (160) destinadas todas al Duque de Borgoña. Otro manuscrito ilustrado en el taller de van Lathem, es la "Conquista del Vellochino de Oro", propiedad del gran bibliófilo brujense Lodewijk van Gruuthuse. En este libro que nos permitió fundamentar nuestra atribución al taller de van Lathem (figura 36), hay varios leones tenantes (161). Estos leones tenantes, al igual que el que sostiene el escudo de Jean Cools, evocan a Felipe el Bueno, pues este es calificado por diversos pasajes literarios como: "le grant lyon et la perle des princes chrestiens", "lyon couronne"

(162), "lyon bandé de riche loyson d'or et d'azur qui des lis refluoyants" (163). En los dos últimos pasajes advertimos una interesante identificación de Felipe el Bueno con la figura heráldica de su escudo, león rampante triplicado y como es regla en la heráldica, coronado. En dos de los cuarteles del escudo, como expresa el texto "resplandecen" sobre azur, flores de lis doradas. Este mismo motivo e iguales colores se observan en el escudo de Gruuthuse mientras que en el escudo de Liujcx se conservan el azul y el oro. Habría que pensar si colores y motivos del escudo del nuevo poseedor de las horas de Montbleru no fueron determinados en última instancia por la paradigmática figura de Felipe el Bueno, dominante del imaginario colectivo de un grupo al que Jean Liujcx alias Cools se esforzaba en ingresar.

A la luz de las consideraciones precedentes advertimos que para la Historia del Arte, la heráldica es algo más que un mero determinante de la posesión o fechación de un objeto artístico (164). En contextos como los que terminamos de analizar la heráldica contribuye a afianzar la función de la iconografía medieval como reveladora y formativa en el campo de lo imaginario (165). Por otra parte destaquemos que esta misma función surge de las conclusiones extraídas en el parágrafo 6.2, a propósito de algunas de las imágenes que poblaban las orlas de las miniaturas en grisalla. En uno y otro caso estamos ante posibles respuestas al complejo problema de los mecanismos de plasmación de imágenes en determinados contextos culturales, enfoque que permite superar, lo que no significa rechazarlo totalmente, la búsqueda, a veces desesperada de antecedentes, que caracterizó y aún en parte caracteriza a la investigación histórica-artística, especialmente de la Edad Media. En muchos casos, tal búsqueda es válida, pero si no se la contextualiza, se eluden ciertos significados decisivos para la comprensión de la obra y de su función en una sociedad determinada.

NOTAS

(1) Paul Groussac, Historia de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1967, p. XXVII. Esta historia fue escrita por Groussac como prefacio al Catálogo Metódico de la Biblioteca, tomo I, capítulo Ciencias y Artes, publicado en 1893.

(2) Primer Libro de Donaciones, 1810-1850, f. 17: "Noviembre 23 de 1833. Con esta fecha han sido remitidos por el superior gobierno a este establecimiento las obras manuscritas que siguen...". En séptimo lugar de la lista leemos: "El oficio parvo en tipo gótico escrito en 4 menor consta de 186 folios en pasta verde".

(3) British Packet, Nro 283 del 31-1-1832 y Nro 285 del 4-2-1832. En uno de los anuncios de este número figura Parrish entre los pasajeros con destino a Falmouth.

(4) British Packet, Nro 169 del 14-11-1829 y Nro 173 del 12-12-1829.

(5) Evidentemente es errónea la cantidad de 186 folios contabilizada en ocasión de la donación, pues nada permite comprobar añadidos posteriores a la fecha de aquella.

(6) Paul Guerin, Les Petits Bollandistes, Vie des Saints de l'antique et du nouveau Testament, Paris, Blond et Barral, 1888 ss., t. XIV, p. 13.

(7) P. Guerin, op. cit., t. XIV, p. 15.

(8) Es conocido el episodio de los escavinos de Tournai que imponen al pintor Robert Campin, acusado de falso testimonio, peregrinaje al santuario de San Gil en Provenza, como remisión de la falta, cf. Louis Réau, Iconographie de l'Art chrétien, Paris, PUF, 1956, t. III/2, p. 594.

(9) P. Guerin, op. cit., t. X, p. 405.

(10) P. Guerin, op. cit., t. X, p. 376.

(11) En libros de horas de mayor despliegue pictórico es frecuente ilustrar cada una de las horas canónicas con escenas de la Pasión: Agonía en el Huerto, Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Coronación de espinas, Flagelación, Crucifixión, Descendimiento y Entierro.

(12) L. Réau, op. cit., t. III/2, p. 783.

(13) Santiago de la Vorágine, La Leyenda Dorada, Madrid, Alianza, 1982, t. II, p. 981

(14) L. Réau, op. cit., t. III/2, p. 1353.

(15) V. Leroquais, Les breviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France, Paris, ed. del autor, 1934, t. I, p.15.

(16) E. Subirat, Editor Pontificio, Oficio de la Santísima Virgen y de difuntos según el rito romano, Barcelona, 1930.

(17) Emil Mâle, L'art religieux a la fin du moyen Age en France, Paris, Armand Colin, 1951, p. 185.

(18) Leon Gillisen, Membra disjecta d'un livre d'heures en latin et catalan, en Scriptorium, XIV/2 (1960), p. 326-332. La miniatura reproducida tiene a su pie una inicial D con varias coincidencias con las iniciales del libro de nuestra biblioteca. La miniatura es atribuible al taller de Willem Vrelant. Esto no significa necesariamente que las horas de Buenos Aires tengan el mismo origen, pues un mismo calígrafo podía ser requerido por distintos talleres de miniaturas.

(19) Este dato nos fué proporcionado personalmente por el jefe de la sección manuscritos de la Biblioteca Real de Bruselas, Sr. Georges Dogaer, cuya gentileza agradecemos.

(20) Colette Carton, Un tableau et son donateur: Guillaume de Montbleru, "premier escuyer d'escuyrie du Comte de Charolais", en Annales de Bourgogne, 38 (1966), p. 172-187.

(21) C. Carton, op. cit., p. 182.

(22) C. Carton, op. cit., p. 175 ss.

x (23) Cf. supra, 2.2/H.

x (24) Cf. supra, 2.2/B.

(25) Biblioteca Nacional, Paris, Pièces originales, vol. 1987, 45269/4, copiado según ms. Palliot t. I 199.

(26) C. Carton, op. cit., p. 174 y reproducción en p. 185.

(27) J. B. Rietstap, Armorial General, Gouda, G. B. van Goor Zonen, 1884.

(28) Biblioteca Real, Bruselas, Archivo de genealogias, II 1216, XVII, f. 145 ss.

(29) J. Gailliard, Bruges et la France, Brujas, edición del autor, 1858, p. 70 ss.

(30) En el apartado 5, Marcha de los trabajos, a la luz de los análisis que expondremos en el apartado siguiente, formulamos una hipótesis que incluye una explicación a las

anomalías que hemos expuesto.

(31) Sobre Jean Tavernier, Friedrich Winkler, Die flämische Buchmalerei, Amsterdam, B. M. Israel, 1978, p. 59 (se trata de la segunda edición de esta obra aparecida en 1925, actualizada por Georges Dogaer). Vrelant oriundo de Utrecht, con actividad documentada en Brujas desde 1454 hasta 1481 o 1482, fecha de su muerte en la misma ciudad, es el jefe de un fecundo taller especializado en la ilustración de libros de horas. Actualmente es conocida una considerable producción vinculada directa o indirectamente con su taller. Cf. F. Winkler, op. cit., p. 71 y L. J. M. Delaissé, De goudeneeuw der vlaamse miniatur, Het mecenaat van Filips de Goede 1445-1475, Bruselas, Koninlijke Bibliothek, 1959, p. 103 ss.

(32) F. Winkler, op. cit., p. 9.

(33) Otto Pächt, The Master of Mary of Burgund, Londres, Faber y Faber, 1948, p. 22.

(34) Ejemplos: Conquistas de Carlomagno, Bruselas, Biblioteca Real, 9066/9068; Milagros de la Virgen, repartidos entre París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 9198 y Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 394.

(35) Ejemplos: Viena, Biblioteca Nacional, s.n. 13240; Neuss, colección Günter Gluck, libro de horas; Munich, Biblioteca del Estado, ms. Gall. 28; British Museum, ms. Yates-Thompson 4 (horas de Bregilles).

(36) cf. n. 35.

(37) 1. Reyes 6, 20 ss; 2 Crónicas 3, 4 ss.

(38) Chantilly, museo Condé, ms. 65. Existe edición facsímil: Jean Lognon y Raymond Cazelles, Montrouge, Draeger, 1973.

(39) Existe edición facsímil de las miniaturas, Charles Sterling y Claude Schaefer, Les Heures d'Etienne Chevalier de Jean Fouquet, París, Draeger, 1971.

(40) Hechos de los Apóstoles, 1, 15 ss. y 9, 27.

(41) Viena, Biblioteca Nacional, cod. 1987, f. 22 r, del taller de Vrelant, 13 asistentes; en el cod. 1857 de la misma biblioteca, f. 50 v., el número de asistentes se reduce a sólo ocho.

(42) Museo del Louvre; cf. Erwin Panofsky, Early netherlandish painting, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1964, p. 254, fg. 310.

netherlandish

(52) Bruselas Biblioteca Real, ms. II 7.605, f. 43 v.; L. J. M. Delaissé, op. cit., Nro 171, se refiere al manuscrito como obra probablemente procedente de Tournai, sin especificar datación. De todos modos parece del tercer cuarto del siglo XV.

(53) Gratiniano Nieto Gallo, Primitivos castellanos, El Maestro de Curriel, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XII (1945-1946), p. 95-103, reproducida en lám. XV; Ch. R. Post, op. cit., t. VII, 1941, p. 843. Se trata de una obra fechable en el último cuarto del siglo XV.

(54) En las famosas horas de Etienne Chevalier de Jean Fouquet. c. 1450, al fondo de la escena de la Visitación un niño extrae agua de un aljibe, reprod. en edición facsímil citada en n. 39.

(55) Sobre este grabador identificado en alemán como "Meister mit den Bandrollen", Thieme-Becker, Lexikon der bildenden Künste, t. XXXVII, p. 33; Max Lehrs, Late Gothic engravings of Germany and the Netherlands, Nueva York, Dover, 1969, p. 360.

(56) Reproducción en M. Lehrs, op. cit., fg. 333.

(57) Cantar de los Cantares, 12, 4.

(58) París, Biblioteca Nacional, ms. lat., 13.091, fs. 31, 63 y 65.

(59) París, Biblioteca Nacional, ms. lat., 1314, f. 1. v., brevario flamenco de la segunda mitad del siglo XV; Viena, Biblioteca Nacional, cod. 1929, f. 61 r., se trata de las ya citadas horas de Coëtivy; Bruselas, Biblioteca real, ms. II 668, del denominado Maestro de Carlos V. Con respecto a este último manuscrito, F. Winkler, op. cit., p. 151.

(60) Entre otros, París, Biblioteca Nacional, ms. lat., 1064, f. 200 r.; Viena, Biblioteca Nacional, cod. 2003, f. 77 v.

(61) 1 Crónicas, 21, 7 ss. y 2 Samuel, 24, 10 ss.

(62) Salmos 50, 4 y 9; 101, 5 y 12; 142, 6.

(63) La denominación, simbolismo encubierto, fue acuñada por E. Panofsky, op. cit., cap. X, titulado "Reality and symbol in early flemish painting: Spiritualia sub metaphoris corporalium".

(64) 2 Samuel 23, 13-17.

(65) Uno de los pocos casos se halla en Londres, British Museum, ms. Egerton 1070, f. 139 r., reprod. en Otto Pächt,

Rene D'Anjou Studien I, p. 90, en Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, 69 (1973).

(66) E. Mâle, op. cit., p. 238, n. 3.

(67) De acuerdo con Juan 11, 44, aparece Lázaro parcial o totalmente amortajado.

(68) Alessandro Conti, Quadri alluvionate 1333, 1557, 1966, en Paragone, n.s. 35, 215 (1968), p. 14.

(69) Reprod. en E. Panofsky, op. cit., ^{Lower} fg. 326 ss.

(70) En el caso de la Anunciación, la composición centralizada es privativa en el ámbito flamenco de las caras externas de postigos de retablos. Así en el celeberrimo políptico del Cordero místico de Jan van Eyck, en San Bavón de Gante, o la grisalla del tríptico de San Juan Bautista de Rogier van der Weyden en Berlín. En la miniatura y pinturas flamencas, predomina el modelo de una obra temprana de Rogier, la Anunciación del Louvre, pintada en Brujas hacia 1434-1435 (figura 16). En ella María se sitúa delante del lecho, cuyas líneas de fuga convergen con las del muro de la izquierda en un punto alejado del eje central. Larga sería la enumeración de los casos en que se adoptó tal composición. También Rogier parece haber sido el modelo de innumerables Visitaciones flamencas de la segunda mitad del siglo XV, las que no son otra cosa, como ya observamos, que ligeras variaciones de la tabla de la colección Speck von Sternburg, Lützschena, Suiza, c. 1435. E. Panofsky, op. cit., p. 252, fg. 311, a diferencia de otros estudiosos que la atribuyeron a un discípulo de van der Weyden, la considera obra directa del maestro.

(71) cf. supra, p. 24.

(72) cf. supra, p. 21.

(73) Según E. Panofsky, op. cit., p. 267, este expresivo motivo es invención personal de Rogier van der Weyden, registrado en la Crucifixión del Kunsthistorisches Museum, Viena, c. 1440. En el Museo de Bellas Artes de Bruselas, hemos visto un Crucificado, rodeado por ángeles portadores de los instrumentos de tortura, los extremos de cuyo perizonium están suspendidos rigidamente en el aire. En una tabla de pequeñas dimensiones, aproximadamente 30 x 25 cm, de la primera mitad del siglo XV y asignada a "Ecole ancien des pays bas". Sea como fuere el motivo tuvo enorme repercusión en la pintura y miniatura flamencas, como lo demuestran innumerables ejemplos que se extienden a las primeras décadas del siglo XVI.

(74) E. Panofsky, op. cit., p. 266, n. 3, sugiere la posibilidad de que el Descendimiento haya sido invención de

un seguidor de Rogier.

(75) cf. supra, n. 73

(76) Viena, Biblioteca Nacional, cod. 1929.

(77) P. Durrieu, op. cit., en n. 50.

(78) Nicole Reynaud, *Lé Resurrection de Lazare et le maître de Coëtivy*, en *Revue du Louvre et des musées de France*, 15 (1965), p. 171-182.

(79) P. Durrieu, op. cit., p. 302.

(80) El hombre barbado de perfil, con turbante, largo manto y botas de media caña, se repite textualmente en varias Crucifixiones de Vrelant y su círculo: British Museum, ms. Yates Thompson 4, f. 27 r., c. 1460, reproducción en D. H. Turner, *Reproductions from illuminated manuscripts*, series V, 1965, lám. XXXIX; Viena, Biblioteca Nacional, cod. s.n. 4254, f. 24 v. El mismo personaje pero con manto talar, en el brevario de Felipe el Bueno, f. 13 v., cf. n. 50.

(81) Loyset Liedet fue convocado por el duque de Borgoña a Brujas en 1468, cf. Antoine de Schryber, (*Etude de l'enluminure*) Gebetbuch Karls des Kühnen "vel potius" Stundenbuch der Maria von Burgund, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1969, p. 44. En cuanto a Lievin van Lathem, registra actividad en Brujas por lo menos desde 1469, cf. L. J. M. Delaisse, op. cit., p. 105. () do

(82) Historia del vellocino de oro, París, Biblioteca nacional, ms. fr. 331, f. 86 v.

(83) T. Rousseau, op. cit., p. 278.

(84) E. Panofsky, op. cit., p. 277 y fg. 336

(85) Horas del Mariscal de Boucicaut, París, Museo Jacquemart André, f. 73 v. Natividad, f. 83 v. Epifanía (reprod. en E. Panofsky, op. cit., fg. 66 y 67); Baltimore, Walters Gallery, ms. 260, f. 63 v., Natividad (reprod. en E. Panofsky, op. cit., fg. 73).

(86) Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 24-2, f. 78 v. Cf. L. J. M. Delaisse, op. cit., p. 118.

(87) Otto Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, en *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, 2 (1933), p. 75-100. Reimpreso en *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 50 ss.

(88) París, Museo Jacquemart André, Horas del Mariscal de

Boucicaut, f. 83 v. Reprod. en E. Panofsky, op. cit., fg. 67.

(89) La postura del Arcángel, cuya rodilla izquierda más flexionada que la derecha insinúa un deslizamiento hacia la Virgen, está preanunciada en el grupo escultórico de la Anunciación en la iglesia de Santa Magdalena de Tournai cincelado por Jean Delemar y policromado por Robert Campin en 1428. Al respecto, cf., Theodor Müller, *Sculture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500*, Penguin, Harmondsworth, 1966, p. 60 lám. 60. Según E. Panofsky, op. cit., p. 254, Rogier en la Anunciación del Louvre, introdujo este motivo en la pintura donde normalmente Gabriel aparece, de pie inmóvil, arrodillado o aproximándose en vuelo.

(90) Munich, Pinacoteca Vieja, Es obra fechable 1458-1459.

(91) A falta de un estudio sobre la obra total de este importante artista, tiene aún vigencia la monografía sobre su obra más representativa: Friedrich Winkler Otto Smital, *Das schwarze Gebetbuch des des Herzogs Galeazzo María Sforza, Viena Oesterreichische Stattdruckerei, 1930*. Un resumen sobre su obra y estilo en F. Winkler, op. cit., p. 82.

(92) Sobre este maestro, personalidad descubierta por F. Winkler a quien debemos el engorroso apelativo "Brügger Meister des Dresdener Gebetbuches", cf. de dicho estudioso, *Die flämische Buchmalerei*, p. 95 ss.

(93) Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9967, f. 166 v. Existe reproducción integral de las miniaturas con comentarios, J. van den Gheyn, *L'ystorie de Helaine, Bruselas, Vromant, 1913*. Este autor distingue en p. 9 dos manos en la ejecución de las miniaturas, e indica dubitativamente una fecha posterior a 1460. Para L. J. M. Delaissé, op. cit., p. 132, es obra del inicio del periodo brujense de Liedet, quien se estableció en Brujas por lo menos en 1469.

(94) La superposición mediante papel transparente de ambas imágenes es sorprendente. El cayado del pastor y la lanza ocupan exactamente el mismo lugar; son coincidentes los límites de ambas chaquetas y de los sombreros, lo mismo que la posición de los brazos levantados y la forma de ambas piernas izquierdas. Es un buen ejemplo para incorporarlo a los citados por Martin al explicar el procedimiento para la obtención de imágenes especulares practicado en la Edad media. Al respecto, Henry Martin, *Les miniaturistes françaises, París, Henry Leclerc, 1906*, p. 202 ss.

(95) Jean Wauquelin, en 1448, transcribió en prosa un poema facilitado por el Duque de Borgoña. Al respecto, L. J. M. Delaissé, op. cit., p. 132.

X
Netherlands

(96) En el mismo libro, f. 47 v., la partera junto a la cama del hijo de Helayne es muy parecida a la Isabel de la Visitación. En los folios 39 r., 177 r. y 182 v. también se hallan facciones repetidas en el libro de horas. Señalemos que en la escena de boda del f. 177 v., la guarda del dosel del lecho es igual a la del dosel de la Epifanía. Habrá que esperar un estudio a fondo de la miniaturas de "L'ystorie de Helayne", para delimitar lo más aproximadamente posible la participación del ilustrador "C".

(97) El primero en ocuparse sistemáticamente de la obra de este fecundo miniaturista fue Friedrich Winkler, Loyset Liedet, Repertorium für Kunstwissenschaft, t. XXXIV, 1911, p. 224-232. El catálogo está ampliado por el mismo autor, Die flamische Buchmalerei, p. 75 ss. y posteriormente por L. J. M. Delaïsse, op. cit., p. 74-78, 127-130, 132-135 y 137-138. Como en todos los casos se trata de un gran número de miniaturas cuya ejecución requirió la participación de asistentes, Delaïssé, con adecuado criterio científico las atribuye al taller de Liedet. A partir del catálogo de Delaïssé, obra de ineludible consulta para todo estudio de la miniatura flamenca, no ha dejado de incrementarse el catálogo de Liedet: Gemma Di Domenico, Contributo alla conoscenza di Loyset Liedet: il manuscritto Nro 233 della Casatenense ed il regio latino 736 nella Vaticana, en Accademie e Biblioteche d'Italia, mayo-junio 1959, p. 157-167. Además Scriptorium XV-1 (1961), p. 142, catálogo de las ventas de Shoteby, Chronique de France por Engerrand de Mostrelet. En la misma publicación, XIX-1 (1965), p. 157, remate a beneficio de Grolier Club Library Fund, realizado en Nueva York, Fleur des histoires de Jean Mansel.

(98) Larga y fatigosa sería la enumeración de todos los casos hallados. Citamos entre otros: Bruselas, Biblioteca Real, ms. 6, historia de Carlos Martel, fs. 54 v., 298 v., 338 r. y 562 v.; ms 7, f. 62 v.; ms. 9244, f. 3 r.; ms. 106, f. 49 v. París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 201, f. 1 (miniatura única). París, Biblioteca Arsenal, ms. reservé 5072, f. 277 v. y ms. 5089, fs. 162 v. y 168 v. Florencia, Biblioteca Laurenziana, ms. Med. Palat. 156, en la miniatura que representa a las Sibilas, reproducida por R. Biagi, Reproduzioni de manuscritti miniati, Firenze, T. De Marinis, 1914. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Gallicus 7, fs. 36 v., 49 v., 98 r., 382 r., etc.

(99) Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9307. L. J. M. Delaïssé, op. cit., p. 78, data la obra por razones estilísticas hacia el final de la actividad desarrollada por Liedet en Hesdin. Dado que el primer documento que menciona la presencia del artista en Brujas es de 1468, la miniatura debió ser realizada poco antes de esa fecha.

(100) Este último aspecto puede captarse en la buena reproducción en colores de Bruselas, Biblioteca Real, ms. 8,

f. 8, f. 309 r., en L. J. M. Delaissé, op. cit., lám. 5. De la misma biblioteca, además de varias miniaturas de los tres restantes volúmenes de Carlos Martel que llevan como signatura los números 6, 7 y 9, destaquemos que el (XI) f. 180 r., del ms. 9244, Crónicas de Hainaut, t. III, ofrece un paisaje muy similar al de la Anunciación a los pastores.

(101) París, Biblioteca Arsenal, ms. 5087 y 5088. Del primer tomo existe reproducción en blanco y negro de todas las miniaturas, Henry Martin, Les histoires romaines de Jean Mansel illustrées par Loyset Liedet, París, Bertrand frères, s.d.

(102) Además de varios ejemplos en el Carlos Martel de Bruselas, coincidencia prácticamente absoluta en París, Biblioteca Arsenal, fondo de reserva 5072 f. 277 v.

(103) Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9392, f. 103 v.

(104) Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Gallicus 7, f. 62 v.

(105) En general los otros motivos marginales accesorios aparecen entrelazados o suspendidos en el ramaje de acanto. Esta cualidad a sido observada por A. de Schryver, op. cit., p. 66, en el Pequeño Libro de Horas de Carlos el Temerario, colección Durrieu, fs. 17 r., 22 r. y 49 v. Este importante manuscrito ha sido ilustrado por Lieven van Lathem.

(106) El repertorio de flores naturales es bastante limitado tanto en lo relativo al número como a la diversidad de las especies. Podemos reconocer alelías, geranios y fresas.

(107) El origen de las "drôleries", se remonta a productos de la gliptica romana, pero su presencia en la miniatura se registra en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XII. De allí pasó a Francia, donde adquirió gran difusión, sobre todo a partir del libro de horas de Jeanne d'Evreux, reina de Francia, ilustrado por Jean Pucelle y asistentes hacia 1323/1326.

(108) L. Reau, op. cit., t. I, p. 55.

(109) Publicado en C. Carton, op. cit., p. 181, n. 4.

(110) José María Azcárate, El tema iconográfico del salvaje, en Archivo Español de Arte, 82 (1948), p. 81-89.

(111) Georges Doutrepoint, La littérature française a la cour des Ducs de Bourgogne, París, Honoré Champion, 1909, p. 356.

(112) Olivier de la Marche, Memoires, publicadas por Henry Beaune y J. D'Arbaumont, París, Renouard, 1883/1888, t. II, p. 216.

(113) El caracol es una especie bastante difundida en el arte medieval, a la que le atribuyen significados tan diversos como resurrección, cobardía o falso coraje, cf. Maillard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry-The Limbourgs and their contemporaries*, Nueva York, George Braziller-The Pierpoint Morgan Library, 1974, p. 181 ss. En este caso particular se trata de un trompetero emergiendo del caracol, motivo poco frecuente que también se registra en una miniatura de la escuela ganto-brujense de fines del siglo XV, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM. 23249, f. 168 v.

(114) Entre varios ejemplos citamos el folio de dedicación, de la Gesta de Girart de Rousillon, Viena, Biblioteca Nacional, cod. 2549. En ella aparece el lebril a los pies de Felipe el Bueno; reprod. en F. Winkler, op. cit., lám 12.

(115) Bruselas, Biblioteca Real, ms. 11060-11061, f. 10 v. y 11 r. Reprod. en Millard Meiss, *The late XIV cent.*, Londres, Phaidon, 1967, fgs. 179 y 180.

(116) E. Panofsky, op. cit., p. 47.

(117) Reproducción de Leo van Puyvelde, *The flemish primitivs*, Londres, Collins, 1948, fg. 55.

(118) En la Galería Sabauda de Turín, se conserva una tabla, probablemente del círculo de Justo de Gante. A la pared de la cámara ocupada por la Virgen con el Niño está fijado un folio devocional. reproducción en Ursula Panhans-Bühler, *Eklectizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus*, Viena, Adolf Holzhausens, 1978, fg. 73.

(119) Entre muchos, citamos, París, Museo Jacquemart André, fs. 26 v. y 38 v., reproducidos en E. Panofsky, op. cit., fgs. 65 y 65. En el primero, folio de dedicación, sobre las imágenes del Mariscal de Boucicaut y su esposa que adoran a la Virgen, están suspendidos dos ángeles tenantes. En el otro, un ángel tenante protege la figura de Boucicaut venerando a Santa Catalina.

(120) cf. supra, p. 31.

(121) París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 562, f. 7 r.

(122) Ejemplos, fs. 31 r. y 33 r., San Mateo y San Marcos, respectivamente.

(123) Especialmente, f. 48 r., Santa Catalina.

(124) A. De Schryver, op. cit., p. 129.

(125) Otros rostros similares los encontramos en el ya citado Pequeño libro de horas de Carlos el Temerario, el de

San Eutropio, f. 41 v., y el de uno de los mendigos que acompañan a San Martín, f. 34 v., reprod. en A. De Schryver, op. cit., fgs. 2 y 1 respectivamente.

(126) A. De Schryver, op. cit., p. 130.

(127) Pequeño libro de horas, fs. 34 v. y 48 r., miniaturas de San Martín y Santa Catalina, respectivamente. Reprod. en A. De Schryver, op. cit., fgs. 2 y 7.

(128) Pequeño libro de horas de Carlos el temerario, fs. 21 r., 34 v., 45 r., 48 r., etc; Horas de Viena cod. 1857, fs. 31 r., 33 r., 116 v., etc.; Stuttgart, Landesbibliothek, cod. brev. 162, horas de Sachsenheim, f. 126 v., según A. De Schryver, op. cit., p. 134, realizado poco después de 1460, etc. etc...

(129) París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 331. La ilustración de este manuscrito junto con otras, desde la época de Paul Durrieu, primeros años del siglo actual, fueron atribuidos a Phillippe de Mazerolles. Actualmente a partir de los estudios de A. De Schryver, op. cit., son aceptadas como obras de Lieven van Lathem.

(130) f. 28 r.

(131) En el folio 37 r. aparecen también el hombre salvaje, el caracol y el pavo real, motivos todos estos observables en las miniaturas en grisalla del libro de horas estudiado.

X C (132) París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 2643 y 2644, Crónica de Froissart.

(133) ms. 2643, f. 217 r. y ms. 2644, f. 21 r.

(134) Cf. supra, apart. 2.3 y n. 19.

(135) Ginebra, Biblioteca pública, ms. 85, fs. 71 r., 76 r., 85 r., 109 r., 187 v., 196 v., etc. L. J. M. Delaissé, op. cit., p. 76, lo atribuye a época anterior a 1469.

X X M (136) Biblioteca de Rouen, ms. 927, reproduce^a en Emile van Moe, Les "Ethiques, politiques y économiques" d'Aristoteles, traduits par Nicole Oresme, en Les Tresors des Bibliothèques de France, París, van Oest, 1930, fgs. 1-8. L. J. M. Delaisé, op. cit., p. 72, data este manuscrito poco antes de 1454.

(137) Jueces, 14, 5-6.

X (138) Floridus Röhrig, Der Verduner Altar, Klosterneuburg Stift, Klosterneuburg, 1955.

(139) F. Röhrig, op. cit., p. 78, figs III/12.

- (140) Primera epístola de San Pedro, 5, 8.
- (141) Sobre la corespondencia tipológica, Emil Mâle, L'art religieux du XIII siècle en France, Paris, Armand Colin, 1948, p. 133 ss.
- (142) A. De Schryver, op. cit., p. 44.
- (143) L. J. M. Delaiseé, op. cit., p. 135.
- (144) A. De Schryver, op. cit., p. 139.
- (145) Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, Stuttgart, Philipp Reclam, 1961, p. 6 ss.
- (146) G. Doutrepont, op. cit., p. 112 ss.
- (147) Olivier de la Marche, op. cit., libro I, cap. XXIX, p. 366 ss.
- (148) G. Doutrepont, op. cit., p. 295 ss.
- (149) Un cronista del siglo XVI, Guillaume de Paradin, critica la fugacidad de los "votos que se olvidan a la mañana siguiente", G. Doutrepont, op. cit., p. 513.
- (150) C. Carton, op. cit., p. 177.
- (151) Franco Cardini, El guerrero y el caballero, en El Hombre medieval, Madrid, Alianza, 1989, p. 115 ss.
- (152) Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, Madrid, Revista de Occidente, 1971, p. 102.
- (153) J. Huizinga, op. cit., p. 103.
- (154) Jueces, 6, 36-40.
- (155) O. Pächt, The Master of Mary of Burgundy, p. 24.
- (156) G. Doutrepont, op. cit., p. 356.
- (157) cf. supra I.3.
- (158) E. Panofsky, op. cit., p. 54 ss.; Maillard Meiss, French painting at the time of Jean de Berry-The Master of Boucicaut, Nueva York, Phaidon, 1968.
- (159) Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9067, reprod. en F. Winkler, op. cit., fg 18.
- (160) Paris, Museo Dutuit, ms. 456.
- (161) Además del f. 86 v., citado el tratar el problema de

la atribución, en el f. 161 v., en el "bas-de-page" un león y en el borde superior dos leones sostienen las armas de L. Gruuthuse.

(162) G. Doutrepont, op. cit., p. 495.

(163) G. Doutrepont, op. cit., p. 384.

(164) Sobre estos aportes de la heráldica a la historia del arte medieval, Jean Bernard de Vaivre, *L'héraldique et l'histoire de l'art du moyen Age*, 1322 (1979), p. 99-108 y 1330 (1979), p. 146-158.

(165) Jacques Le Goff, *El hombre medieval*, op. cit., en n. 151, p. 15.

II - LIBRO DE HORAS

**Museo Nacional de Arte Decorativo
inventario Nro. 1496**

1 - HISTORIA DEL LIBRO

Entre los años 1572 y 1637 consta que el libro perteneció a la familia La Fontaine, señores de Malgenestro, cuyas posesiones estaban en la diócesis de Senlis. En efecto, en los tres primeros y en los tres últimos folios añadidos posteriormente a la encuadernación original, están registrados a la manera de un diario hechos salientes de la vida familiar, como bautismos, bodas, aniversarios, decesos, etc., durante el periodo mencionado.

No se conocen otros datos de la trayectoria posterior del libro hasta su adquisición por el Sr. Mateo Errázuriz, anterior propietario del edificio que actualmente alberga las colecciones del Museo. Al respecto, en el archivo del mismo, folio 90, se conserva una misiva fechada en París el 24 de abril de 1911, dirigida al Sr. Errázuriz y firmada por el sr. Eduard Jonas, en la que se informa sobre la compra en 500 francos, a nombre del destinatario, de un manuscrito. No hay datos complementarios que permitan dilucidar si se trata del manuscrito aquí estudiado o de alguno de los otros pertenecientes al Museo. De todas maneras, si no se tratara del manuscrito en cuestión lo más probable es que su adquisición por parte del sr. Errázuriz se produjera en fecha cercana a 1910.

2 - DESCRIPCION CODICIOLOGICA

2.1 - ENCUADERNACION

La actual encuadernación en media pasta data del siglo XIX. El lomo es de cuero y está dividido en cinco sectores limitados por listeles conformados por óvalos y estrellas de seis puntas alternados, en oro. En el centro de cada sector se destaca un motivo decorativo constituido por seis óvalos concéntricos de diseño diverso. Dicho motivo pertenece al repertorio del estilo Luis XVI, por lo que es probable que la encuadernación actual haya sido realizada en los primeros años del siglo XIX.

2.2 - CONTENIDO

En su estado actual el libro consta de 128 folios, distribuidos de la siguiente manera:

A - folios 1 a 3: anotaciones de hechos de la vida de la familia La Fontaine.

B - folios 4 a 9: Calendario para los seis primeros meses del año. Los nombres de los Santos incluidos en el santoral están escritos en rigurosa alternancia con letras azules y rojas. Las letras en oro se han reservado para las grandes fiestas de la Iglesia, para los apóstoles y solamente para tres Santos, Vicente, Genoveva y Eloy. La pérdida de la segunda mitad del calendario nos impide extraer conclusiones definitivas sobre esta singularidad. Aún así, recordemos que Vicente es uno de los grandes Santos universales y que la jerarquización de Genoveva se justifica por ser patrona de

París, a cuya diócesis, como veremos, pertenece el uso litúrgico del manuscrito.

De San Eloy nos hemos ocupado ya en nuestro estudio del libro de horas de la Biblioteca nacional (1), pero además su culto gozaba de considerable difusión en París por haber fundado en la "Ile de la cité" un monasterio bajo la advocación de San Marcial y por poseer la catedral de Notre Dame un brazo suyo, ofrecido por el capítulo de Noyon en 1212 (2).

En el recto de cada uno de los folios está representada la actividad propia del mes y en el verso, el correspondiente signo zodiacal (figuras 37 a 48).

C - folios 10 a 14: fragmentos de los cuatro evangelios, acompañados por las miniaturas que representan a los respectivos evangelistas (figuras 49 a 52).

D - folios 15 a 52: horas de la Santísima Virgen. ^D de los ocho miniaturas canónicas se han conservados solamente las que encabezan laudes, prima y nona, es decir, Visitación, Natividad y Presentación en el Templo (figuras 53 a 55). En consecuencia se han perdido las miniaturas de la Anunciación, Anunciación a los Pastores, Epifanía, Huida a Egipto y la correspondiente a Completas que debió representar la Coronación de la Virgen.

Las palabras iniciales de la antifona de los salmos y los capítulos ^S subsiguientes ^S de las horas prima y nona, indican que se trata de un libro de horas destinado al uso de la diócesis de París.

E - folios 53 a 62: salmos penitenciales. ^S se ha perdido la miniatura del rey David que habitualmente encabeza esta sección.

F - folios 62 v. a 66: letanias, donde además de los nombres canónicos, se incluyen los Santos, Dionisio, Genoveva,

Germán, Marcelo y Maglorio. En un libro de horas según el uso litúrgico de París es normal la inclusión de Dionisio, patrono de Francia, Genoveva, patrona de París, Marcelo, primer obispo de París, y de Germán. Dos son los Santos de este nombre venerados en París. A Germán de Auxerre, por haber consagrado a Dios a la pequeña Genoveva, se le dedican dos iglesias, Saint Germain le Vieux y San Germain l'Auxerrois (3). El otro fue obispo de París, muerto en 576 y fundador del célebre monasterio de San Germain des Près (4). En lo que atañe a Maglorio, es un santo bretón, cuyas reliquias, ante la amenaza de la invasión normanda fueron trasladadas de Gran Bretaña a París, donde fueron custodiadas en la iglesia de San Bartolomé en la "Ile de la cité". Esta traslación dio origen a la abadía parisina de San Maglorio (5).

G - folios 67 a 109: oficio de difuntos, del que falta la miniatura respectiva. De acuerdo con la norma del taller al que será atribuída la ilustración del presente libro, el tema debió ser el Encuentro de tres vivientes con tres muertos o alguna escena derivada. Por error de la primitiva encuadernación los folios 69 y 70 contienen un fragmento del oficio del Espíritu Santo.

H - folios 110 a 115: plegarias, en lengua francesa "Douce Dame", donde se incluye una oración por cada una de las quince alegrías de la Virgen. En el folio 110 r. se representa a la Virgen entronizada con el Niño, acompañados por ángeles músicos.

I - folios 116 a 119: plegarias, en lengua francesa "Doux Dieu", que incluyen siete oraciones a Jesucristo, encabezadas por la miniatura de la Santísima Trinidad (figura 57).

J - folios 119 a 123: sufragios de Santos, donde se invoca

la protección de Miguel, Juan el Bautista, Estebán, Cristóbal, Sebastián, Antonio, Nicolás y María Magdalena. Cada oración está acompañada por la correspondiente miniatura (figura 58 a 65). Al final del folio 123 v. se interrumpe abruptamente la plegaria a María Magdalena, lo que prueba la pérdida de algunos folios del original que eventualmente podrían contener sufragios dedicados a otros santos y las miniaturas correspondientes.

K - folios 124 a 128: conclusión de la anotaciones de la familia La Fontaine.

2.3 - ESCRITURA

Es la típica gótica francesa. Las iniciales, normalmente enmarcadas en un rectángulo, están realizadas en oro y azyl y decoradas, los bastones con guardas geométricas, preferentemente crucecitas, el interior con formas circulares de las que se desprenden a manera de brotes estilizados pequeños triángulos curvilíneos.

2.4 - DIMENSIONES

Las dimensiones de los folios son de 172 mm de alto por 122 mm de ancho. La justificación tiene 98 mm por 62 mm respectivamente. Ella abarca diecisiete renglones en el calendario y dieciseis en los restantes folios. Las miniaturas mayores son de 85 mm por 60 mm. En cuanto a las pequeñas miniaturas, las del calendario miden 38 mm por 57 mm, en tanto que las que representan a los evangelistas y a los Santos en los correspondientes sufragios, 43 mm por 40 mm. La distribución y dimensiones de las orlas son

variables. En el calendario abarcan los márgenes superior y lateral externo, con anchos de 25 mm y 15 mm, respectivamente. En los folios con grandes miniaturas el ancho de las orlas es de 32 mm en el margen lateral externo, 10 mm en el interno y 23 mm en el margen inferior. En los folios con pequeñas miniaturas de evangelistas y santos, las orlas se extienden en los márgenes superior e inferior con anchos de 10 y 32 mm respectivamente, en tanto la que cubre el margen lateral externo alcanza 22 mm. Los folios de texto tienen orla, cuyo largo es igual al de la justificación y cuyo ancho alcanza 23 mm, solamente en el margen lateral externo.

2.5 - FOLIACION

La fórmula correspondiente a la foliación actual del manuscrito es:

$$I + 1 + III + 1 + II + III + IV^2 + II + III^3 + \\ IV + 1 + I^2 + III + IV^5 + II^2 + 1 + I$$

La complejidad de esta fórmula está determinada por las depredaciones que ha sufrido el libro. Los folios añadidos, con anotaciones de la familia La Fontaine, han sido distribuidos únicamente al comienzo y al final. En cada caso se trata de un folio doble y otro simple, es decir, tres folios en total. En lo que concierne a los folios extraviados, el análisis de la foliación actual y del texto, conducen a las siguientes conclusiones. A continuación del folio 14, falta un folio simple con la parte final del Evangelio según San Marcos y un folio doble en cuya cara izquierda estaba la miniatura de la Anunciación que encabezaba el Oficio de la Virgen. Al cuaderno de dos folios dobles que se inserta después del folio 36, le faltan igual número de folios dobles en los que estaban representadas la Anunciación a los Pastores y la Epifanía. Al cuaderno de

tres folios dobles insertado después del folio 40 le falta el folio doble con la miniatura de la Huida a Egipto. Los siguientes cuadernos también han perdido un folio doble cada uno, que contenían respectivamente la miniatura de Completas, probablemente la Coronación de la Virgen, y la miniatura de David penitente. La presencia de un folio simple a continuación del folio 66 se explica por la sustracción de la otra cara del folio que contenía la miniatura del Oficio de Difuntos. Como advertimos más arriba se han perdido los folios que contenían la parte final de la plegaria a María Magdalena y probablemente algún sufragio con la correspondiente miniatura.

3 - ESTUDIO DE LAS MINIATURAS

Desde el punto de vista iconográfico las miniaturas se atienen a fórmulas tradicionales, razón por la cual debemos centrar nuestra atención en los problemas de datación y atribución. En este sentido demostraremos la pertenencia de este manuscrito a un pequeño grupo de libros de horas, relacionados con una Leyenda Dorada, profusamente ilustrada en el taller parisino de "Maître François" (6). Este nombre surge de un escrito uno de los intelectuales franceses más descollante hacia 1470, Robert Gaguin (7), donde se menciona a un "egregius pictor Franciscus" como ilustrador de una Ciudad de Dios de San Agustín, la que ha sido identificada con lo manuscritos 18 y 19 del fondo francés de la Biblioteca Nacional de París, fechados entre 1469 y 1471 (8). Gaguin, eximio filorrenacentista, no ahorra epítetos, exagerados como veremos, que destacan a François como "tam consumatus artifex, ut illi iure cessent Apelles". No han prosperado intentos de identificar a este maestro con François, hijo de Jean Fouquet (9). Tampocó prosperó la hipótesis de Durrieu de identificar a Maître François con Jacques de Besançon (10), nombre extraído del colofón de un oficio de San Juan Evangelista (11) destinado a la cofradía homónima que reunía a los "libraires jurez de la Université de París" y junto a ellos a "Les écrivains, hystorieurs, parcheminiers et relieurs de livres". De todos modos el trabajo de Durrieu tiene el mérito de haber sido el primero y hasta el presente el único catálogo de la obra del prolífico taller de Maître François (12).

A partir del manuscrito de la Ciudad de Dios, se ha logrado, consideraciones estilísticas mediante, agrupar un número considerable de obras pertenecientes a dicho taller parisino, entre las que se destacan la ya citada

Leyenda Dorada, destinada a Antoine de Chourses y su esposa Catherine de Coëtivy. Los escudos y las iniciales de ambos entrelazadas, que aparecen repetidamente en los márgenes de la Leyenda, permiten fechar esta obra entre 1477, año de la boda, y 1486, año de la muerte de Antoine (13). Debido a la gran similitud de la Anunciación de la Leyenda Dorada con la minatura del mismo tenor en un misal de la Sainte Chapelle de 1491, Durrieu propone acercar la datación de aquella al año 1486 (14).

3.1 - LAS GRANDES MINIATURAS

Como hemos observado anteriormente, de las miniaturas a plena página, sólo se han conservado seis. De este grupo la miniatura de la Presentación en el Templo (figura 55) ofrece las pruebas más evidentes para demostrar la existencia de un grupo de libros de horas derivados de una de las obras capitales del taller, la Leyenda Dorada comisionada por Antoine de Chourses. Si consideramos el mismo tema en otros dos ejemplares de la Biblioteca Nacional de París (figuras 66 y 67), observamos que las tres miniaturas son simplificaciones, más o menos acentuadas de la imagen contenida en la Leyenda (figura 68). Las composiciones, las conformaciones espaciales, la relación de personajes con la arquitectura, el estilo de las figuras y draperías, son prácticamente idénticos.

Aquí corresponder apuntar dos detalles con respecto a la composición y a las características de una de las figuras, los que en última instancia nos remiten a uno de los primeros manuscritos donde se encuentran miniaturas atribuidas al grupo de Maître François, fechadas alrededor de 1460 (15). La ilustración de dicho manuscrito se realizó en dos etapas. La primera, hacia 1420, en el taller del Maestro del Duque de Bedford, a quien se atribuye la autoría

directa de la Anunciación. La ilustración se concluye aproximadamente cuarenta años más tarde como resultado de la asociación del taller de Maître François en su período de formación con el anónimo identificado por Spencer (16) como Maestro de Jean Rolin II, quien como demostró acertadamente dicha autora fue colaborador del Maestro del Duque de Bedford. En consecuencia el Maestro de Jean Rolin II debió ser intermediario entre Maître François y una de sus raíces estilísticas, el nombrado Maestro de Bedford.

La Presentación en el Templo tanto en la Leyenda Dorada (figura 68), como en el grupo de libros de horas que pretendemos delimitar (figuras 55, 66 y 67), presenta en lugar de la tradicional composición axial, la misma disposición lateral del altar según un plano sesgado, que la pequeña miniatura ubicada en el margen del folio dedicado al mes de Febrero, en el códice de Viena (figura 69). Aquella disposición tiene antecedentes, lo que no es casual, en el Maestro de Bedford (figura 70) (17). Conviene advertir que en el mismo manuscrito de Viena existe una miniatura de la Presentación a plena página, en la que el altar mantiene la disposición axial (18).

El otro punto que interesa resaltar es la curiosa alteración fisonómica que sufre el rostro de la Virgen tanto en la Leyenda como en los tres libros de horas. Los rasgos normalmente menudos y delicados de María experimentan en la escenas de la Presentación una brusca mutación, convirtiéndose en rasgos toscos, casi masculinos, con una nariz que prolonga de manera poco elegante la curva de la frente. Los rostros de la Virgen en la Presentación de los tres libros de horas (figuras 55, 66 y 67) son variaciones de las bastas caras de la Virgen y de la portadora de palomas en la Leyenda Dorada (figura 68). Es probable que el miniaturista encargado de ilustrar la Presentación en los tres libros de horas, tomara como modelo la correspondiente miniatura de la Leyenda sin percatarse del desliz cometido. O quizás, el colaborador de Maître François que

impensadamente cambió los delicados rasgos marianos en la Leyenda Dorada, también participó de la ilustración de los tres libros agrupados. Además debemos tener en cuenta que el tosco perfil responde a uno de los tipos que constituyen el limitado repertorio fisonómico del taller de Maître François y en consecuencia lo encontramos repetidamente en los más diversos personajes, masculinos y femeninos (19). En última instancia su origen se remonta al Maestro del Duque de Bedford y a su seguidor el Maestro de Jean Rolin II. Precisamente en el ya citado manuscrito de Viena la mano del último de los nombrados, fijó en la misa de San Gregorio (figura 71) esos rudos perfiles que en el taller de Maître François, por error o ignorancia, habrían de caracterizar nada menos que a la persona de la Virgen.

En las restantes miniaturas ocurre algo similar a lo recién expuesto. El estilo de las figuras corresponde a la fase madura de Maître François representado por la Leyenda Dorada, pero composiciones y construcciones espaciales derivan del manuscrito de Viena, cuyas miniaturas en este sentido pueden considerarse prototípicas. Por ejemplos en los libros de horas (figuras 49 y 72) las imágenes de San Juan en Patmos acompañado de su símbolo portatintero, idénticas en cuanto estilos y actitudes, derivan del personaje escribiente, Jacobo de Vorágine o el traductor Jean de Vigny, en el primer folio de la Leyenda Dorada (figura 73). Sin embargo la construcción espacial determinada por planos segregados sucesivos identificados como colinas que avanzan hacia el mar, la encontramos en el San Juan de Viena (figura 74). Esta miniatura es instructiva pues nos revela otras de las raíces estilísticas del Maître François, el gran Jean Fouquet. En una de las obras capitales de este artista, las horas de Etienne Chevallier fechadas hacia 1450, advertimos en la miniatura de San Juan Evangelista la misma construcción espacial (20), pero también un elemento estructural que persiste en la miniatura de Viena (figura 74). Nos referimos al esquema geométrico

que identifica a la isla de Patmos, una forma de ovalada que bien puede asimilarse a un triángulo de lados curvos. Los lados diagonales del triángulo ordenan la composición tanto en superficie como en profundidad y el sistema de diagonales que generan determinan la posición de los planos sesgados que definen el espacio (21). La diagonal que define el dorso del personaje, una línea en elevación, es paralela a la diagonal que define el contorno de la isla, línea que se desarrolla en un plano horizontal. Es indudable que en las miniaturas de los tres libros agrupados, aunque atenuado persiste el esquema de ordenamiento estructural derivado de Jean Fouquet (22).

En la Natividad (figura 54), cuya composición sigue lineamientos fijados en las horas de Viena (23), la conformación espacial, más simple, está dada por planos segregados paralelos que se plasman en hileras de arbustos de follaje redondo.

La Visitación (figura 53) presenta una construcción espacial distinta. El grupo de personajes está enmarcado por una formación colinosa detrás de la cual se eleva una grupo de arquitecturas. Esta construcción sigue exactamente las pautas fijadas en la Leyenda Dorada de Antoine de Chourses (24). La misma es retomada exactamente en un grupo de manuscritos producidos en el taller de Maître François estudiados por Manion y fechados por esta autora entre 1475 y 1481 (25). A propósito de la Anunciación, Manion ha destacado la dependencia de la misma escena representada en la Leyenda Dorada, sin percibir que la misma relación se establece entre las miniaturas de la Visitación. Agreguemos que en el grupo estudiado por Manion las miniaturas presentan una realización más cuidada y mayor riqueza iconográfica que en el grupo aquí analizado (26).

Las restantes miniaturas a plena página son las que ilustran las plegarias "Douce Dame" y "Doux Dieu". La primera (figura 56), Virgen entronizada con el Niño en su regazo y ángeles músicos, sigue genéricamente la iconografía

fijada por la pintura sienesa del Trecento. Como en casos anteriores, salvo en lo atinente a variantes en tipo y número de personajes y a detalles accesorios la fórmula compositiva se repite regularmente a partir de las obras más temprana del taller (figura 75). Sin embargo reclama nuestra atención un salterio encargado por el prior cartujo Louis de Busco (27), en uno de cuyo folios se representa al donante orando a la Virgen entronizada con el Niño (figura 76). Tanto la Virgen como el Niño son absolutamente idénticos con los mismos en la miniatura de Buenos Aires, al punto que se repite el forzado ademán de María que sostiene un fruto entre los dedos pulgar e índice. También coinciden los motivos decorativos del respaldo del trono. Eleanor Spencer, quien durante más de medio siglo se ocupó de la obra del taller de Maître François atribuye la miniatura del salterio de Louis de Busco a un miembro del taller a quien identifica como "chief associate of Maître François" (28).

Aun cuando estas conclusiones son provisorias, dada la gran cantidad de obras atribuidas a este fecundo taller con muchos colaboradores que dominó la producción de miniaturas en París durante el último tercio del siglo XV, las comparaciones establecidas con la Leyenda Dorada y el salterio del cartujo, permiten extraer datos para fundamentar una datación del grupo. La fecha más probable de ejecución de las miniaturas de la Leyenda es como advertimos oportunamente, 1486. En cuanto al salterio, en el colofón se lee que fue escrito por Guillaume de Joret bajo la dirección y por encargo de Louis de Busco en 1489 (29), lo que significa que sus miniaturas fueron realizadas poco después en París en el taller de Maître François. Por otra parte Durrieu (30) advierte que junto al ya citada Misal de la Sainte Chapelle las denominadas Horas de Lejay, son los último manuscritos con fecha segura ilustrados en el taller, el que a partir de 1492-1493 inicia una fecunda colaboración con el impresor Antoine Verard (31). En consecuencia los tres libros de horas debieron ser ilustrados entre los años

1485 y 1491.

La última miniatura a plena página de nuestro libro de horas representa la Santísima Trinidad (figura 57), la que sigue el modelo de las ilustraciones de este tema en diversos ejemplares de la Ciudad de Dios producidas en el taller de Maître François (32), y en la tantas veces citada Leyenda Dorada, donde aparece en tres oportunidades.

Concluiremos el estudio de las miniaturas mayores con el análisis cromático de las mismas. Dos colores bien definidos y vibrantes se aplican a los personajes principales de cada escena. El azul ultramarino saturado y sin variantes tonales se reserva para la túnica y el manto de María, en tanto que el rojo anaranjado medianamente cálido destaca a San Juan (figura 49), a Dios Padre y a Jesucristo en la Trinidad (figura 57). La gama de los colores terciarios corresponde a personajes secundarios y a elementos accesorios. Así San José de acuerdo a su condición lleva sayo gris bajo manto naranja-grisáceo (figura 53 y 54) y el águila que acompaña al Evangelista (figura 49) tiene plumaje ocre-rojizo. La cubierta del pesebre y el altar de la Presentación tienen un tono ocre-amarillento, en tanto que las arquitecturas y el trono de la Trinidad son grises (figuras 54, 55 y 57). En cambio el trono de la Virgen (figura 56) es definitivamente rojo, con lo cual se enfatiza el carácter elevado de la escena. En el caso de la Trinidad (figura 57), la pérdida de ese carácter por la tonalidad gris del trono es compensada por el motivo decorativo de los serafines, trabajado en grisalla roja. El mismo motivo en "camaïeu" sobre azul, violeta o naranja lo encontramos en otras miniaturas de Maître François en temas de carácter trascendente como la Coronación de la Virgen o la Virgen entronizada (33). Nuestro caso es uno entre múltiples variantes y su supresión en el caso de la Virgen entronizada, es compensado decorativamente por el vibrante rojo del trono. Esto demuestra que pesar del carácter masivo de la producción, sea quien fuera el ejecutante, supo

conservar a través de la variante el equilibrado sentido decorativo que caracteriza prácticamente a toda la obra del taller. Es indudable que en el caso analizado existe una especie de compromiso entre el efecto decorativo y una paleta organizada jerárquicamente dados que los colores más puros y vibrantes corresponden a personajes principales y los más neutralizados y opacos a acompañantes y objetos accesorios. En la Visitación, José responde cromáticamente a su ubicación jerárquica en la escena, con una toca roja pero con un manto rojo ladrillo. El compromiso que acabamos de señalar conserva su vigencia en las figuras aisladas, personas u objetos, por cuanto todos, independientemente de su significación, están decorados con resaltos dorados de conformación y aplicación diversas. Ello ocurre en cabelleras y follajes, ribetes y pliegues de vestimentas, en objetos tan distintos como el plumaje de un águila (figura 49) o el canastillo con palomas de la Presentación (figura 55). Además de los consabidos halos, vemos aplicadas al cielo diurno verdaderas esquirlas doradas. Una rigurosa economía de medios pictóricos hace que el oro de las draperías además de una función decorativa, sirva para modelarlas en contraste con una base oscura. Este procedimiento de modelado de luz sobre sombra, ya conocido por los pintores románicos, alterna con otro consistente en un sombreado obtenido por trazos cortos, muy próximos y paralelos entre sí, de una clave más baja que el tono de base.

El resultado de la aplicación de estos métodos colorísticos, que no por repetidos carecen de sutileza, es que personas y objetos componen escenas que parecen alejadas, en mayor o menor grado según su significación, de la órbita de la realidad cotidiana. El caso del paisaje es sintomático. En San Juan en Patmos (figura 49), la primera colina verdosa es sucedida por otras dos azuladas y en la Natividad (figura 54), de manera más sutil, se suceden tres líneas de follaje, verde, verde-azulado y azul

respectivamente. Pero el efecto naturalista de la aplicación un tanto convencional de la perspectiva aérea, queda contrarrestado por los ya mencionados toques dorados sobre follaje y cielo.

Los principios colorísticos enunciados pueden aplicarse a muchas obras de Maître François y además la proliferación de resaltos dorados es típica de la última etapa de la producción del taller y en este sentido es coherente con la datación propuesta, entre 1485 y 1491 (34).

3.2 - PEQUEÑAS MINIATURAS

3.2.1 - CALENDARIO (FIGURAS 37 A 48)

Las miniaturas siguen el modelo tradicional de representar separadamente actividades y signos zodiacales en pequeños cuadros colocados al pie del texto, correspondiendo la actividad al recto del folio y el signo al verso (figuras 37 y 38). Es la disposición general de los libros de horas de Maître François, de la que no escapa el libro de horas 1415 del fondo latino de la Biblioteca Nacional de París, tan próximo al nuestro en varios aspectos.

La iconografía se adapta a fórmulas usuales en la producción masiva del siglo XV (35), con variantes poco significativas en el número de personajes sentados frente al fuego en Febrero (figura 39) o en los campesinos que podan vides en Marzo (figura 41). De la comparación con otras representaciones del taller es interesante señalar la persistencia de la pareja, sola frente al fuego (figura 39), arrancando frutos dentro de un jardín amurallado en Abril (figura 43) y en un típico "promenade sentimentale" en el mes de Mayo (figura 45). Teniendo en cuenta que el "catalogue raisonné" confeccionado por Durrieu (36) a fines

del siglo pasado incluía ya sesenta y ocho manuscritos abarcando más de tres mil quinientas miniaturas y que permanentemente, como en nuestro caso, se descubren nuevas obras, ante la duda planteada si la persistencia iconográfica de la pareja sea una posible alusión al comitente o mero capricho de taller, nos inclinamos por lo último. Por lo demás, es fácil hallar coincidencias, salvo pequeños detalles accesorios, con ejemplos dispersos a lo largo del catálogo de Maître François (37).

Pautas similares se dan en la representación de los signos zodiacales. La fórmula consiste en representar el signo dentro de un paisaje (38), lo que resultará más natural en el caso de Piscis (figura 40) o Cáncer (figura 48), más convencional en el caso de la pareja de Géminis (figura 46) (39). Dentro de este ámbito tradicionalmente convencional las coincidencias son mayores que en el caso de los trabajos. Sin embargo advertimos una peculiaridad en la representación de Acuario (figura 38), en la que el hombre vestido o desnudo, portador de uno o dos cantaros cuyo contenido vierte a veces en el río (40), es reemplazado por un niño desnudo con un par de alas, lo que evoca más a un "putto" renacentista que al tradicional aguatero. Sin pretender exaltar este hecho a la dudosa categoría de invención iconográfica, no debe descartarse que sea el resultado de la adaptación de motivos italianizantes presentes repetidamente en Maître François y muy especialmente en una de sus raíces estilísticas, Jean Fouquet.

Dentro de una iconografía tan tradicional como la ilustración de calendarios y especialmente en un taller muy prolífico donde dicha decoración corría por cuenta de asistentes, no debe de esperarse del análisis estilístico divergencia alguna con las miniaturas principales. Lo dicho al respecto en materia de composición y color es enteramente aplicable a las miniaturas del calendario. Así por ejemplo, los paisajes de éstas, responden a los principios observados

en San Juan en Patmos (figura 49). También se repiten tipos humanos ya conocidos, los cuales, como anotamos precedentemente, constituyen un repertorio de taller aplicable a los más diversos temas y personajes.

3.2.2 - EVANGELISTAS

En nuestro libro de horas sólo San Juan ha merecido una miniatura a plena página (figura 49) (42). A los tres restantes evangelistas se les ha dedicado modestos cuadritos intercalados en el texto. Cada uno de ellos es representado en posición frontal o transversal y consecuentemente a la caja espacial que los alberga le corresponde una visión central u oblicua respectivamente. Dado el reducido espacio disponible el interior es parco en accesorios con excepción del cortinado brocateado, que de acuerdo a una larga tradición, jerarquiza el asiento del evangelista empeñado en su labor de redactor de la palabra divina. En los casos de Lucas (figura 50) y Marcos (figura 52) los símbolos respectivos tienen el carácter de animales domésticos. Es interesante la iconografía de San Mateo (figura 51), derivada de Fouquet (43) y muy difundida en la obra de Maître François. El hombre alado, de pie como en este caso o prosternado, sostiene el libro sobre el que escribe el evangelista. El símbolo cumple así una función similar a la del águila portatintero de San Juan (figura 49), consistente en expresar a través de elementos utilitarios la inspiración divina que fundamenta los evangelios. Es un síntoma más de un largo proceso de secularización del contenido religioso de las representaciones, que se afirma decididamente en el siglo XV (44).

3.2.3 - SUFRAGIOS DE SANTOS (FIGURAS 58 A 65)

Como en el caso del Calendario y de los Evangelistas, la fuerza de la tradición se impone en las representaciones de los Santos, se trate de algún evento de su vida o de la mera imagen. Solamente la recurrencia azarosa a uno u otro modelo iconográfico rompe, no demasiado imaginativamente, la monotonía de formas que se repiten mecánicamente a lo largo de la obra de Maître François. Por ejemplo, a San Antonio Eremita se lo puede representar sufriendo la tentación de los demonios (45) o como en nuestro caso (figura 63), con bastón de peregrino junto a la ermita, acompañado por un cerdo y por llamas de fuego. Estos últimos evocan el poder milagroso del Santo de curar el denominado durante el Medievo "mal des ardents" (46). En vano buscaremos variantes significativas en los martirios de San Estebán (figura 60) o de San Sebastián (figura 62). Tratando de establecer un par de coincidencias prácticamente absolutas comparemos nuestros Sebastián y Miguel con los mismos en los otros dos libros de horas que componen el grupo de tres (figura 77 y 78). En el caso de las luchas angélicas, el demonio se aferra a una de las piernas del vencedor. Estas coincidencias son una prueba más de la simultaneidad cronológica de los manuscritos que integran el grupo.

3. 3 - DECORACION MARGINAL

Todos los folios están enriquecidos decorativamente por orlas realizadas, según el denominado sistema "a vitral" o por transparencias, consistente en adoptar el mismo sistema decorativo para el recto y para el verso del folio (47). Las excepciones las encontramos en los folios con miniaturas y en los que contienen sufragios de Santos. En ambos casos los patrones decorativos de recto y verso son independientes entre sí.

Otra característica del manuscrito es la compartimentación de todos los márgenes, ya en formas geométricas simples, cuadrados, triángulos, rombos, círculos, paralelogramos, ya mediante combinaciones de aquellos o formas mixtilíneas. El número de compartimentos es en general de dos, pero en márgenes que rodean a las grandes miniaturas se elevan de cuatro a seis, lo que representa una manera de jerarquizar los correspondientes folios. Los antecedentes de esta compartimentación los hallamos en el Bocaccio de Munich (48), miniado por Jean Fouquet, aunque de una manera muy simple ya que el margen está dividido en toda su extensión en rectángulos regulares alternadamente blancos y dorados en los que se desarrolla una decoración basada en motivos vegetales. A partir de 1470 aproximadamente encontramos esta solución decorativa en una miniatura vinculada estilísticamente a Maître François (49) y es precisamente en la vasta producción de su taller donde su uso se divulga, sobre todo desde 1475, constituyéndose en una forma típica de la decoración marginal parisina de las últimas décadas del siglo XV. Las formas de los compartimentos no se limitan entonces a combinaciones geométricas, sino que en algunos casos aparecen variadas figuras con siluetas de trébol, corazón, flor de lis, frutos, etc. (50).

En nuestro manuscrito los compartimentos presentan exclusivamente fondo dorado sobre el que se destacan una gran variedad de ramas floridas en colores muy vivos, rojo, verde, azul, que si bien no siempre reproducen flores de la naturaleza, tienen por lo menos el aspecto de los productos de aquella. Fuera de los compartimentos se conserva el fondo neutro del pergamino y los motivos florales antedichos, enriquecidos eventualmente por capullos dorados, se alternan y enlazan con hojas de acanto conformadas por curvas circulares muy marcadas con terminaciones espiraladas. A lo largo de una hoja de acanto alternan oro y azul, como si se quisiera mostrar a través de la distinta calidad cromática

anverso y reverso (51).

Los acantos en azul y oro son de raigambre francesa y a partir de los primeros ejemplos que pueden situarse a principios del siglo XV, las variaciones y las combinaciones con la flora natural se desarrollan "ad infinitum". Una prueba de la capacidad inventiva de los "enlumineurs" es que salvo el ahorro de tiempo que implicaba la adopción del sistema por transparencias, los patrones decorativos, aún dentro del mismo manuscrito, no se repiten jamás. Dentro de estas pautas señalemos en nuestro manuscrito un motivo excepcional, consistente en un tronco de árbol dorado, del que emergen ramas con brotes extendidos a toda la orla (52).

Como es usual la decoración vegetal, en nuestro caso densa y vivamente colorida, se complementa con las llamadas "drôleries". Su presencia se da únicamente en los folios que contienen miniaturas. El motivo más frecuente es el pájaro azul, alternando con perros y unicornios bipedos, con osos con cola de reptil, gallináceos con cabeza de serpiente y hasta con una abeja gigante. Se trata de un variado repertorio al que sería vano indagarle un trasfondo significativo o un simbolismo antitético con respecto a la miniatura principal, ya que responde en este caso a un fantasioso juego de inventiva.

4 - CONCLUSIONES

El libro estudiado es un claro ejemplo del momento en que la ilustración de libros ha dejado de ser privilegio privativo de un comitente noble, quién encomienda la ejecución a un taller determinado, a veces con indicaciones precisas sobre el contenido e iconografía. Especialmente, a partir de mediados del siglo XV el libro de horas es objeto apetecido por la alta y media burguesía y en los talleres no solamente se responde a encargos personales, sino que también se producen manuscritos ilustrados, la mayoría libros de horas, que luego se venden a los interesados. De la comparación de los libros de horas agrupados, dos en París y el restante en Buenos Aires, surge la posibilidad de una producción "casi" en serie. Subrayamos el adverbio casi, pues de la misma manera en que no podemos encontrar en las catedrales góticas dos capitales con motivos vegetales absolutamente idénticos, lo mismo ocurre al cotejar dos escenas del mismo tema o diversos márgenes decorados. A pesar de que los modelos son omnipresentes, observamos atentamente que la aparente identidad deviene semejanza. A veces se trata de pequeños detalles, ligeras variantes compositivas los que otorgan al volumen, dentro de un marco modesto, el carácter de pieza única.

El estudio realizado además de aportar nuevas miniaturas al vasto catálogo de Maître François considerando simultáneamente aspectos de su problemática estilística, nos permite comprobar hasta que punto la sobrecarga de trabajo pudo ocasionar las anomalías registradas. Nos referimos a la notoria y poco favorecedora alteración de la fisonomía de la Virgen operada no sólo en los libros de horas agrupados sino en una obra capital del taller, la Leyenda Dorada destinada a Antoine de Chourses. Más allá de un nivel de calidad alto

que se mantiene en la factura de productos menores como los libros agrupados, dicha desprolijidad denota un cierto grado de decadencia, quizás relacionado con el paulatino desplazamiento del libro ilustrado por el impreso, órbita a la cual, como ya advertimos, se incorpora al taller de Maître François.

NOTAS

- (1) cf. supra I, 2.2, B.
- (2) cf. supra I, n. 6.
- (3) L. Réau, op. cit., t. III/2, p. 584.
- (4) L. Réau, op. cit., t. III/2, p. 585.
- (5) L. Réau, op. cit., t. III/2, p. 860.
- (6) París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 244 y 245.
- (7) Louis Thuasne, Epistole et orationis Roberti Gaguini, t. I, París 1903, p. 225.
- (8) A. Comte de Laborde, Les manuscrits a peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin, París, Societé des bibliophiles françaises, 1903, p. 397 ss.
- (9) Louis Thuasne, François Fouquet et les manuscrits de la Cité de Dieu, en Revue des bibliothèques, VIII (1898); p. 35-57.
- (10) Paul Durrieu, Un grand enlumineur parisien au XV siècle - Jacques de Besançon et son oeuvre, París, 1892, p. 28.
- (11) París, Biblioteca Mazarino, ms. 461.
- (12) De época más reciente es la disertación doctoral de Eleanor Spencer, "The Maître François and his atelier", 1931, no publicada, que se encuentra en la Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard. La autora, a quien conocimos personalmente en la Biblioteca Nacional de París en 1979, es la máxima autoridad de la obra de Maître François.
- (13) A. C. de Laborde, op. cit., p. 406.
- (14) P. Durrieu, op. cit., p. 33.
- (15) Viena, Biblioteca Nacional, cod. 1840. Al respecto, Otto Pächt y Dagmar Thoss, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Oesterreichischen National-Bibliothek-Französische Schule, Viena, Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, 1974, t. I, p. 80 ss.; Dagmar Thoss, Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerke der Buchmalerei, Viena, Oesterreichische National Bibliothek, 1978, p. 108 ss.
- (16) Eleanor Spencer, L' horloge de sapience-Bruxelles,

Bibliothèque Royale ms. IV.111, en Scriptorium XVII-2 (1963), p. 277-299 y XIX-1 (1965), p. 104-108. En un trabajo posterior la misma autora identifica al anónimo como "Master of the Brussels Horloge de Sapience", cf, E. Spencer, Dom Louis de Busco's Psalter, en Gatherings in honor of Dorothy E. Miner, Baltimore, The Walters Art Gallery, 1974, p. 287.

(17) Millard Meiss, French painting in the time of Jean de Berry-The Boucicaut Master, Nueva York, Phaidon, 1968, p. 35, fg. 287.

(18) f. 68 v.

(19) En uno de los volúmenes de la Leyenda Dorada, ms. 244, f. 197 r., ese poco agraciado perfil es aplicado al rostro de Santa Margarita.

(20) reprod. en Klaus Perls, Jean Fouquet, Paris, Hyperion, 1941, fgs 1 y 195.

(21) Este particular ordenamiento es frecuente en la obra de Jean Fouquet, especialmente en escenas que representan reuniones multitudinarias. Uno de los ejemplos más conocidos es "Lits de justice" en un Bocaccio ilustrado, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gallicus 6, f. 2 v., reprod. en K. Perls, op. cit., lám. X.

(22) El esugema estructural de "Lits de justice" del Bocaccio de Munich es retomado exactamente por Maître François en una miniatura que representa una sesión del parlamento de París, Viena, Biblioteca Nacional, cod. 2551, f. 73 r., reprod. en D. Thoss, op. cit., fg. 13. El mismo principio estructural lo hemos observado en algunas de las miniaturas en grisalla del libro de horas de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Cf. supra I. 4.1.2.

(23) f. 12 v. y f. 56 r., en este último con la presencia de los pastores.

(24) f. 107 r.

(25) Este grupo esta constituido por los siguientes libros de horas, Wharncliffe, de la Galería Nacional de Victoria (Australia), colección Gubelkian de Lisboa y British Museum, ms. Egerton 2095. Cf. Margaret Manion, The Wharncliffe hours, Sidney, University Press, 1972.

(26) M. Manion, op. cit., p. 18 ss., adjudica las horas Wharncliffe a un "chief/assistant" de Maître François, basandose en comparaciones con la Leyenda Dorada y en un pasaje citado por A. de Laborde, op. cit. 401, en el que se menciona a "Maître François et son compagnon". La atribución está fundamentada en el alargamiento de las proporciones, en la mecanización de los movimientos, en la composición

colorística y en tipos faciales. La distinción no es tan obvia como pretende la autora pues dichas cualidades se pueden rastrear en innumerables miniaturas.

(27) cf. n. 16.

(28) E. Spencer, Dom L. de Busco's psalter, p. 239.

(29) E. Spencer, Dom L. de Busco's psalter, p. 227.

(30) P. Durrieu, op. cit., p. 38.

(31) Es la época de transición entre el libro manuscrito y el impreso. Como éste era considerado producto inferior por la clase alta, se procuraba dotarlo del aspecto más aproximado posible al libro de lujo miniado. Verard es el librero parisino que editó la mayor cantidad de este tipo, cuya ilustración fue verdadero monopolio de Maître François. El trabajo consistía en realizar el dibujo original destinado a la xilografía y en algunos casos colorear determinados ejemplares. En el caso de comitentes de alto rango algunas copias de la edición se imprimían directamente sobre pergamino y en esos casos se podía intercalar una miniatura realizada totalmente en el taller de miniaturas.

(32) París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 18, f. 1 r. y Biblioteca Santa genoveva, ms. fr. 246, f. 3 v.; La Haya, Museo Meermann Westrenianum, ms 11, f. 6 r.; Macon, Biblioteca Municipal, ms. 1, f. 260 r. y ms. 2, f. 193 r., etc. Estas y algunas otras reproducidas en A. de laborde, op. cit. El modelo se remonta probablemente a una miniatura del Maestro del Duque de Bedford, donde el grupo trinitario está rodeado por serafines tratados en "camafeú", Châteauroux, Biblioteca municipal, ms. 2, f. 106 r., reproducida en M. Meiss,, op. cit., p. 110.

(33) El motivo también en Jean Fouquet, por ejemplo en la famosa Virgen con el Niño en el Museo de Amberes. Muchos son los ejemplos de Maître François, desde época temprana como lo testimonian las ya citadas horas de Viena: f. 78 v., Coronación de la Virgen y la misma entronizada en f. 196 r. (figura 75).

(34) D. Thoss, op. cit., p. 156 ss.

(35) Se siguen normas recapituladas en el siglo XV por Barthelemy l'Anglais en "De proprietatibus rerum", recogidas por Lecoy de la Marche en Gazette des Beaux Arts XXX-2 (1894), p. 364 ss.

(36) cf. n. 10

(37) Horas Wharncliff, f. 1 r., enero; Viena, Biblioteca Nacional, cod. 12735, f. 3 r., marzo; horas Gubelkian,

marzo; horas Wharncliff y Gubelkian, ambos f. 3 r., mayo; Viena, Biblioteca Nacional, s.n. 13237, f. 6 r., junio; París, Biblioteca Nacional, lt. 1415, f. 6 r., junio.

(38) Tales representaciones son usuales por lo menos a partir de las horas de Bonne de Luxemburgo, c. 1350, paradero desconocido, donde el paisaje al revés de los ejemplos aquí tratados alcanza mayor significación visual que el signo zodiacal. Reprod. en E. Panofsky, op. cit., p. 34, fg. 15, quien la atribuye al taller de Jean Pucelle. Esta valoración del paisaje en los calendarios se revigora en el siglo XV con el Maestro de María de Borgoña, cf. O. Pächt, *The Master of Mary de Burgund*, p. 38 ss. De todas maneras las fórmulas aquí empleadas demuestran que estamos en una época en que la visión de la naturaleza ha cobrado tal vigencia, que es imprescindible, aún en los productos más convencionales.

(39) El modelo de Géminis como pareja desnuda lo encontramos en "Belles heures" de Jean de Berry, Nueva York, *The Cloisters*, f. 6 r., c. 1410.

(40) Viena, Biblioteca Nacional, cod. s.n. 2611, f. 1 v., cf. O. Pächt y D. Thoss, op. cit., p. 145.

(41) En las ya citadas horas de Etienne Chevallier y horas de la colección Chester Beatty, aparece repetidas veces el "putto" como tenante heráldico.

(42) La norma es destinar a San Juan una miniatura mayor. Excepciones a la regla en la obra de Maître François: París, Biblioteca Nacional, lt. 1366, f. 8 r., San Juan representado dentro de un marco pequeño intercalado en el texto al igual que los demás evangelistas; Viena Biblioteca Nacional, s.n. 13237, los cuatro evangelistas tienen miniaturas de gran formato.

(43) Londres, col. Ch. Beatty, ms. 90, f. 17 r., reprod. en K. Perls, op. cit., fg. 197.

(44) Uno de los primeros indicios de este proceso es la miniatura de la Anunciación de las horas de Jeanne d'Evreux, Nueva York, *The Cloisters*, f. 16 r., debida a Jean Pucelle, 1323-1326, donde la paloma del Espíritu Santo penetra "físicamente" en la cámara de la Virgen a través de una compuerta practicada en el cielorraso.

(45) Viena, Biblioteca Nacional, cod. 1840, f. 230 r.; s.n. 13237, f. 264 v.

(46) El "mal des ardents" ha sido identificado con el ergotismo gangrenoso, infección mortal provocada por el cornezuelo del centeno. San Antonio eremita es el santo tradicionalmente invocado contra esta enfermedad y la grasa de cerdo era uno de los supuestos remedios. En el siglo XII

era frecuente en los conventos de los antoninos la existencia de cerdos, los que gozaban del privilegio de pacer en los pueblos vecinos sin ser molestados. Así el cerdo se convirtió en atributo del santo. Las llamas que se observan en la miniatura, a los pies del santo, se refiere a su poder milagroso de curar aquella terrible enfermedad que se manifestaba en una ardiente inflamación de los miembros. Cf. L. Réau, op. cit., t. III/1, p. 103 ss.

(47) Sobre el sistema "a vitral", D. J. A. Ross, *An illuminator's labour saving device*, en *Scriptorium*, XVI-1 (1962), p. 94-95.

(48) cf. n. 22.

(49) Viena, Biblioteca Nacional, cod. 2574, f. 2 r., *Horloge de sapience*, reprod. en D. Thoss, op. cit., fg. 53.

(50) Un buen ejemplo de esta variedad floral lo encontramos en varios folios de la tantas veces mencionada *Leyenda Dorada* de Antoine de Chourses.

(51) Las mismas pautas decorativas en otras obras vinculadas a *Maitre François* hacia 1480. Además de la *Leyenda Dorada*, París, Biblioteca Nacional, ms. lt. 1415, el misal lt. 880/1-2, etc.

(52) fs. 41 v., 64 r. y 82 r. El motivo del tronco, pero totalmente nevado y con dos monjes en él sentados en actitud de oración, está relacionado poéticamente con la miniatura principal que representa un entierro en las ya citadas horas *Wharncliff*.

III - LECCIONARIO

**Museo Nacional de Arte Decorativo
inventario Nro. 1502**

1 - HISTORIA DEL LIBRO

El único dato disponible consta en el legajo del Museo y se refiere a su adquisición por el Sr. Mateo Errázuriz en la ciudad de Brujas, sin indicación de fecha. Desde 1937, como pieza perteneciente a la colección Errázuriz, pasó a formar parte del patrimonio del museo.

2 - DESCRIPCION CODICIOLOGICA

2.1 - ENCUADERNACION

Es del siglo XIX y está realizada en piel de ternera clara. En el lomo sobre fondo oscuro, se lee "Livre d'heures", lo que prueba el escaso conocimiento que se tenía en aquella época de los manuscritos medievales.

2.2 - CONTENIDO

Genéricamente se denomina Leccionario al libro que contiene las denominadas lecciones que se leen al comenzar la misa, extraídas frecuentemente de las epístolas de San Pablo, de los Hechos de los Apóstoles, del Apocalipsis y más raramente del Antiguo testamento.

A continuación transcribimos las sucesivas lecciones con la indicación de los capítulos y versículos de los pasajes bíblicos y de la fecha de cada lección, incluyendo además omisiones del copista. Dadas las complicadas abreviaturas de los títulos, preferimos la versión castellana de los mismos y para facilitar posteriores referencias hemos ordenado numéricamente las lecciones.

1 - F. 3 r.: en el día de San Juan Bautista, 24 de junio, lección del profeta Isaías (49, 1-8). Según Lucas (1, 57-68).

2 - F. 4 r.: en el día de la Asunción, 15 de agosto, lección del libro de la Sabiduría. En realidad se trata de un pasaje del Eclesiástico (24, 7-15), el que pertenece al conjunto de

libros véterotestamentarios denominados sapienciales.

F. 4 v., según Lucas (10, 38-42).

3 - F. 5 r.: lección del libro de la Sabiduría, en el día del nacimiento. Como en la lección anterior se trata de un pasaje del Eclesiástico (24, 23-31).

F. 5 v., comienzo del evangelio según San Mateo (1, 1-16). Por el contenido de la lección y por el acuerdo de fechas, se trata de la celebración del nacimiento de la Virgen, el 8 de septiembre.

4 - F. 6 v.: a Timoteo (II, 2, 4-10).

F. 7 r.: según Juan (12, 24-26). Aunque el título no incluye la palabra lección, en la filetera colocada en el margen del f. 6 v., debajo de la imagen de Saint Piat se lee, en el día de Saint Piat (figura 79). Son los textos correspondientes al Común de los Santos. Como Saint Piat no figuraba en el Nuevo testamento, el 1ro de octubre, fecha de su martirio, se leía esta lección.

5 - F. 7 v.: lección del libro del Apocalipsis del bienaventurado Juan apóstol (7, 2-13).

F. 8 v., según Mateo (5, 1-12).

F. 9 r. y v., a los Corintios (I, 15, 49-57).

F. 10 r. y v., según Mateo (25, 31-45). Aunque no se especifica la fecha, la temática de los pasajes y la miniatura de la Corte Celestial en el margen del f. 8 v. (figura 80), determinan que la lección corresponde al 1ro de noviembre, fiesta de Todos los Santos.

6 - F. 11 r.: lección de Isaías profeta (9, 1 y 9, 5-6), en la víspera de la Natividad del Señor (24 de diciembre).

F. 11 v.: a Tito (3, 11-15).

F. 12 r. y v., según Lucas (2, 1-14).

7 - F. 13 r.: en la primera misa lección de Isaías profeta

(61, 1-3).

F. 13 v.: a Tito (3, 4-7).

F. 14 r.: según Lucas (2, 15-20). Dados los fragmentos evangélicos elegidos y la lección siguiente dedicada a San Estebán, conmemorado el 26 de diciembre, la frase "en la primera misa" debe entenderse como la primera misa celebrada el día de Navidad.

8 - F. 14 v.: Lección de Isaías profeta (52, 6-10).

F. 15 r.: epístola de San Pablo a los hebreos (1, 1-12).

F. 16 r.: comienzo del santo evangelio según San Juan (1, 1-14). Esta lección corresponde a otra de las misas celebradas durante el día de Navidad, pues la miniatura en el margen del folio 16 v., ilustra la Natividad y la Adoración de los pastores (figura 81), temas referidos en los pasajes evangélicos. Además, acorde con la importancia del día, es la fiesta que junto a las de Pascua y Pentecostés incluye la mayor cantidad de textos, seis, de todo el Leccionario.

9 - F. 17 r.: en el día de San Estebán (26 de diciembre), lección de los hechos de los Apóstoles (6, 8-10 y 7, 54-60).

F. 18 r.: según Mateo (23, 34-38).

10 - F. 18 v.: en el día de San Juan Evangelista (27 de diciembre), lección del libro de la Sabiduría. Como en casos anteriores se trata del Eclesiástico (15, 1-6).

F. 19 r.: según Juan (21, 19-24).

11 - F. 19 v.: en el día de la Epifanía (6 de enero), lección de Isaías profeta (60, 1-6).

F. 20 r.: según Mateo (2, 1-12).

12 - F. 21 r.: lección de Malaquías profeta (3, 1-5).

F. 21 v.: según Lucas (2, 22-32). Aunque el título no lo indique, el tema del pasaje evangélico y la secuencia cronológica corresponden a la fiesta de la Presentación en el templo o de la Candelaria, celebrada el 2 de febrero.

13 - F. 22 v.: lección de Isaías profeta (7, 10-15).

F. 23 r.: según Lucas (1, 26-38). Por la temática de los textos corresponde a la fiesta de Anunciación, 25 de marzo.

14 - F. 24 r.: lección epístola del bienaventurado Pablo apóstol a los corintios (I, 5, 7-8).

F. 24 r.: según Marcos (16, 1-8).

15 - F. 25 r.: lección de los Hechos de los Apóstoles (10, 34-43).

F. 25 v.: según Lucas (24, 13-35).

16 - F. 27 v.: lección de los Hechos de los Apóstoles (13, 26-33).

F. 28 r.: según Lucas (24, 36-47). En el margen del f. 24 r., sobre la miniatura que representa la Resurrección y las Tres Marías en el sepulcro (figura 82), en la filacteria se inscribe "IN DIE PASC". Esto, unido a la temática de las lecciones 14, 15 y 16, indica que todas ellas corresponden a diversas misas del día de Pascua de Resurrección.

17 - F. 29: en el día de dedicación, lección del apocalipsis (21, 1-5).

F. 29 v.: según Lucas (19, 1-10). Son los textos usuales para conmemorar la dedicación de una iglesia.

18 - F. 30 r.: en el día de la Ascensión (jueves posterior al quinto domingo después de Pascua), lección de los Hechos de los Apóstoles (1, 1-11).

F. 31 r.: según Marcos (15, 14-20).

19 - F. 31 v.: lección de los Hechos de los Apóstoles (2, 1-11) en el día de Pentecostés (séptimo domingo después de Pascua).

F. 32 v.: según Juan (14, 10-31) y en el margen de la miniatura de Pentecostés (figura 85³).

20 - F. 33 v.: lección de los Hechos de los Apóstoles (10, 42-38).

F. 34 r.: según Juan (3, 16-21).

21 - F. 35 r.: lección de los Hechos de los Apóstoles (8, 14-17).

F. 35 r.: según Lucas (10, 1-10). Esta lección y la anterior también corresponden a las misas de Pentecostés.

22 - F. 36 v.: en el día de la Trinidad (primer domingo después de Pentecostés), lección del Apocalipsis (4, 1-10).

F. 37 r.: según Juan (3, 1-15).

23 - F. 38 v.: lección de la epístola de Pablo apóstol a los corintios (I, 11, 23-29).

F. 39 r.: según Juan (6, 55-58). La temática de estos pasajes y la secuencia cronológica indican la fiesta de "Corpus Christi" que se celebra el jueves inmediatamente siguiente al domingo de la Santísima Trinidad.

El análisis del contenido textual demuestra que se trata de un Leccionario abreviado, pues contiene lecciones solamente para dieciocho días del año eclesiástico, de las que trece corresponden a las fiestas de la iglesia. Estas son: Asunción de la Virgen, Nacimiento de la Virgen, Todos los Santos, Vigilia de la Natividad, Natividad, Epifanía, Anunciación, Presentación en el Templo, Pascua, Ascensión, Pentecostés, Trinidad y "Corpus Christi". Se incluyen cuatro lecciones para los días en que se conmemora a los Santos: Juan Bautista, 24 de junio; Piat, 1ro de octubre; Estebán,

26 de diciembre y Juan Evangelista, 27 de diciembre. Se completa con la lección a ser leída para conmemorar la dedicación de una iglesia, acto que de acuerdo con la secuencia cronológica establecida en el Leccionario, debió tener lugar en alguna fecha comprendida entre el domingo de Pascua y el día de la Ascensión. Teniendo en cuenta que ambas son fiestas móviles, la fecha de dedicación estaría entre el 20 de abril y el 10 de mayo. El Sr. Jacques Pycke, archivista adjunto de la catedral de Tournai, consultado oportunamente respondió con una misiva que mucho agradecemos. En ella consta que la fecha de dedicación de la catedral de Tournai es el 9 de mayo, en conmemoración de la consagración de la nave y del transepto por el arzobispo de Reims, Henri de France, ocurrida el 9 de mayo de 1171. En consecuencia no quedan dudas de que el Leccionario estuvo originalmente destinado a la catedral de Tournai. Esta afirmación resulta corroborada por la inclusión de una lección especial y de una miniatura dedicadas ambas a Saint Piat (figura 79), santo que como veremos en el estudio iconográfico gozaba de particular veneración en Tournai.

Otra particularidad del Leccionario es que en lugar de comenzar con el año eclesiástico, primer domingo de adviento, comienza con el día de San Juan Bautista, la fiesta más antigua del calendario eclesiástico. En consecuencia concluye con la fiesta de "Corpus Christi", que antecede en algunos días a la del Bautista. Cabe señalar además que se diferencia de los leccionarios más difundidos, inclusive del correspondiente al Misal Romano actual, en la importancia concedida a textos proféticos y sapienciales veterotestamentarios. En dichos leccionarios, estos son inexistentes y aquellos poco frecuentes (1).

2.3 - ESCRITURA

El texto ha sido escrito en letra gótica minúscula. Para los títulos de cada una de las lecciones y para los títulos de cada uno de los fragmentos testamentarios que forman parte de aquellas, se han reservado las letras rojas. Las iniciales, inscriptas en formas cuadrangulares, son de dos clases. En una de ellas el cuerpo de la letra ha sido realizado en oro bruñido, y el espacio entre ella y el marco fue coloreado en rojo y azul con filigranas blancas o con una cuadrícula en la que alternan dichos colores. En la otra clase es a la inversa. El cuerpo de la inicial se resuelve con filigranas sobre azul y rojo, en tanto que el espacio restante está cubierto por oro bruñido. La traza de las iniciales responde a pautas comunes a los talleres franceses y flamencos de la segunda mitad del siglo XV. Algunas han sido enriquecidas con terminaciones filigranadas, en rojo y negro, ornamentadas con hojarasca y brotes dorados.

2.4 - DIMENSIONES

Los folios miden 303 mm de alto y 204 mm de ancho. La justificación, que abarca veintiún renglones, mide 229 mm por 127 mm. Las miniaturas pintadas en algunos de los márgenes tiene entre 140 mm y 149 mm de alto, en tanto que el ancho es de 35 mm, con excepción de la correspondiente a la Natividad que alcanza 30 mm.

2.5 - FOLIACION

El manuscrito ^hha conservado íntegramente la foliación original, la que se expresa mediante la fórmula siguiente: $V^1 + IV^3 + III^1$.

Los dos primeros folios y el último permanecen en blanco.

3 - LAS MINIATURAS

Los pasajes testamentarios abarcados por las distintas lecciones corresponden a temas de considerable difusión iconográfica. Además de las fiestas de la iglesia ya mencionadas, citamos, entre otras, el Nacimiento de San Juan Bautista, la Lapidación de San Estebán y la Cena de Emaús. Sin embargo, en el Leccionario la ilustración pictórica se ha limitado a las tres grandes fiestas, Natividad, Pascua y Pentecostés, a la fiesta de Todos los Santos y a la imagen de Saint Piat. Este programa iconográfico mínimo, originariamente no estaba previsto y se desarrolló totalmente en márgenes. Quizás razones de economía impidieron la plasmación de un programa más amplio, que respondiera sino a toda, a la mayor parte de las propuestas textuales.

3.1 - ICONOGRAFIA

Desde el punto de vista iconográfico las miniaturas de Pentecostés (figura 83) y la que engloba la Resurrección con la posterior visita de las tres Marías al sepulcro (figura 82), siguen fórmulas tradicionales y en consecuencia no ofrecen mayor interés. Ello no ocurre, por diversas razones, con las tres restantes que merecerán particular atención.

3.1.1 - SAN PIAT (FIGURA 79)

La leyenda de San Piat (2) narra que a este santo

patrono de Tournai y Seclin, en el año 287 le fue cercenada la calota craneana en la primera de las ciudades nombradas y que luego, milagrosamente, la transportó a la segunda donde fue enterrado por segunda vez. Por dicha razón el Santo aparece en la miniatura portando como atributo, su calota craneana. Hacia el siglo XI, para proteger los restos de Piat de la invasiones, aquellos habrían sido transportados a Saint Omer y posteriormente a Chartres, donde se le consagró una capilla en la catedral actual. En Seclin, donde también su culto está muy arraigado, en la cripta de una iglesia del siglo XIII una fuente de agua surgente lo recuerda. En la catedral de Tournai se conserva una urna de 1280 que guardaría sus restos y en la misma ciudad se le dedicó una iglesia fundada en el siglo XI (3). En consecuencia de acuerdo con las fuentes literarias, tres ciudades, Chartres, Seclin y Tournai, surgen como probables sitios de redacción del manuscrito.

Al analizar el texto del manuscrito, hemos observado que la lección 17 corresponde a la fecha de dedicación de la catedral de Tournai y que por lo tanto no quedan dudas sobre la procedencia del Leccionario. Esta conclusión resulta confirmada por la consideración de datos heráldicos. En primer término tengamos en cuenta que el escudo de la ciudad de Tournai presenta el jefe brocateado en azul con tres flores de lis doradas (4). En consecuencia, no es casual que la casulla de San Piat, quien gozaba de enorme veneración en Tournai, haya sido ornada con flores de lis doradas sobre fondo azul. Además la flor de lis reaparece como terminación superior e inferior de las barras que decoran el margen del primer folio escrito, 3 r. y como terminación inferior de las barra del folio 31 v. Estas barras que se extienden a lo largo de los márgenes donde se inician cada una de las lecciones (5), son la exterior dorada y las interiores en número variable de tres a cinco, rojas y azules en variada alternancia. Es probable que esta coloración y la roja del brocato de honor tendido detrás de

la imagen de Piat estén relacionadas con el rojo y el azul que definen respectivamente el campo y el jefe del escudo de Tournai.

3.1.2 - TODOS LOS SANTOS O LA CORTE CELESTIAL (FIGURA 80)

La representación de todos los santos según niveles jerárquicos limitados por nubes se remonta a miniaturas que ilustran sacramentarios del siglo X (figura 84), los que en última instancia reflejan un prototipo carolingio, pues la fiesta fue instituida formalmente en 835 (6). A lo largo del siglo XIV se producen algunas variantes significativas, tales como la exaltación de la Virgen María y de San Juan Bautista como conductores de los bienaventurados, el reemplazo del cordero por Dios Padre entronizado o por la Santísima Trinidad y en la mayoría de los casos la inserción de los Santos dentro de una ciudad. Esta última modificación puede que sea consecuencia, como sostiene Panofsky, de la vigorosa revalorización de San Agustín operada en el siglo XIII, pero no hay que descartar que los frecuentes conflictos internos que asolaban a las ciudades durante el siglo XIV estimulara, por contrapartida, la imagen de una ciudad ideal habitada por la corte celestial.

La miniatura del Leccionario, aunque recoge las invocaciones iconográficas del siglo XIV, mantiene el motivo de las nubes como separadoras de estratos jerárquicos. Este arcaísmo se registra a principio del siglo XVI en el tema de la Coronación de la Virgen tanto en la pintura flamenca (7) como en la miniatura holandesa (figura 85) (8).

3.1.3 - NATIVIDAD (FIGURA 81)

En la escena de la Natividad el tradicional

pesebre ha sido reemplazado por un muro consistente en un parapeto y dos aberturas gemelas que rematan en sendos arcos escarzanos, abercados éstos por un arco carpanel. A través de las aberturas se percibe un paisaje nocturno. Las dos columnillas visibles están decoradas con un variado follaje estilizado, ordenado simétricamente con respecto a un tallo central. El hueco entre el arco abarcante y los abarcados está ocupado por una figura femenina cuyas dilatadas extremidades se asimilan a tallos y hojas de acanto con terminaciones espiraladas. Ambos sistemas decorativos pertenecen al repertorio de la "Domus Aurea" neroniana descubierta a raíz de excavaciones realizadas desde 1480 (9). Por haber sido asimiladas las ruinas de la "Domus Aurea" a grutas subterráneas, la original ornamentación recibió la denominación de grutesca y tuvo rápida difusión en el arte italiano de fines del siglo XV y principios del XVI, como lo atestiguan las famosas "loggie" del Vaticano, decoradas bajo la supervisión de Rafael. En la biografía de Giovanni de Udine, Vasari (10) menciona a un flamenco llamado Giovanni, huésped de Rafael, muy diestro en la pintura de frutos, hojas y flores, muy similares al natural. Este personaje ha sido identificado con Jan Ruysch (11), clérigo originado de Utrecht, quien colaboró con Rafael y Sodoma en la "Stanza della Segnatura" hacia 1508-1509. Posteriormente retoma los hábitos en Utrecht y muere en Colonia en 1533. Es muy probable que a través de Ruysch, Rafael y sus asistentes hayan conocido el nuevo sistema de decoración marginal impuesto por la escuela ganto-brujense, pues de otra manera no se explica el marco realista que encierra varias de las pinturas realizadas hacia 1516 en la "Stufetta" del Cardenal Bibbiena (12).

No sería de extrañar que el versátil y nómada personaje que fue Ruysch, sea junto a Jan Gossaert, quien en 1508 acompañó a Roma a su protector Felipe de Borgoña (13), uno de los responsables de la difusión del ornamento grotesco en los Países Bajos. Entre los primeros artistas de

esta región que aplicaron consecuentemente la novedad grotesca, figura el polifacético Bernaert van Orley (1488-1542). De su obra extraemos una Natividad datada ca. 1519 (figura 86) (14), la que compositivamente reconoce dos mitades bien definidas. En la inferior tres ángeles flanqueados por María y José adoran al Niño dispuesto transversalmente, en tanto que a la izquierda, detrás de la Virgen, yacen el burro y el buey. La mitad superior está limitada inferiormente por el antepecho de un parapeto sobre el que se alzan dos pilares revestidas de ornamentos grotescos. Apoyados sobre el antepecho asoman dos rústicos pastores. El paisaje colinoso de fondo es el escenario de la Anunciación que tres ángeles hacen a los pastores que cuidan el rebaño. Salvo el reemplazo de tres ángeles por un pastor y detalles secundarios como la diferente ubicación de los animales, se trata de la misma iconografía que en el Leccionario. En éste también la composición se escinde en dos partes bien definidas, separadas por un parapeto con columnillas decoradas según el llamado grotesco en candelabro. La comparación precedente induce a aceptar a existencia de un modelo común, quizás un grabado, para ambas Natividades. Desde el punto de vista histórico-artístico estas ^{variantes} variables iconográficas señalan el avance de motivos clasicistas que tienden a disfrazar y hasta eliminar escenografías tradicionales, alterando en este caso la connotación de humildad típica del pesebre. En la Natividad de van Orley todavía del marco superior emergen los extremos del techo de paja, cosa que de ninguna manera ocurre en los manieristas activos de Amberes hacia 1520, en cuya obras la decoración grotesca se impone absolutamente. Por otra parte los grotescos se insertan también en orlas de manuscritos holandeses del segundo cuarto del siglo XVI (15).

3.2 - ESTILO

En la representación de la imagen humana el miniaturista se atiene a un tipo único que experimenta variantes mínimas. Se caracteriza por una cara de forma ovalada, rasgos menudos, cejas muy arqueadas, nariz muy separada del labio superior y que vista frontalmente presenta una forma casi triangular. Los ademanes son estereotipados, mecanizados, poco variados. Los drapeados se concretan en los motivos lineales estrictamente indispensables para expresar la posición de los cuerpos, con excepción del Resucitado (figura 82) y de las imágenes de Padre e Hijo en la Trinidad (figura 80). En la primera adoptando un motivo muy difundido en la pintura y miniaturas flamencas a partir de Rogier van der Weyden (16), el manto y el "perizonium" están como flotando en el aire. Si bien los pliegues, especialmente los del manto, acompañan el movimiento de los paños, son más espesos y adquieren mayor relieve que en las restantes figuras. Algo similar ocurre con los mantos de ambas imágenes trinitarias.

Los esquemas compositivos, como ya observamos en el apartado anterior, siguen fórmulas de la iconografía tradicional. En lo que atañe a las relaciones espaciales, la disparidad de los resultados alcanzados, creemos que debe atribuirse a los modelos disponibles y al formato peculiar de las miniaturas.

La solución más satisfactoria se ha logrado en la Natividad (figura 81) y está dada por el escalonamiento de figuras de tamaño decreciente que se prolongan en el profundo espacio exterior. La luz emanada del ángel suspendido sobre una nube, parece iluminar la franja del cielo próxima al horizonte y contribuye a incrementar la profundidad espacial. Esta sutileza lumínico espacial deriva del ámbito flamenco, donde esta clase de nocturno se encuentra en miniaturas del grupo cuya obra señera es el Breviario Grimani (figura 87) (17).

En cambio en Pentecostés (figura 83), derivada de la iconografía tradicional del grupo alojado en una arquitectura absidal gótica, advertimos una deficiente solución espacial originada en parte por el formato rectangular extremadamente alargado pero también por cierta torpeza del miniaturista para adaptar el grupo compacto de Apóstoles, que en el modelo seguramente se desarrollaba en sentido horizontal, al espacio definido por la arquitectura. Además esta pierde su carácter volumétrico y se convierte en una especie de "arco diafragma" a través del cual se visualiza la escena. Asimismo pierden sentido espacial las líneas fugadas que se perciben por debajo de los personajes. Similares ambigüedades ocurren en la miniatura de San Piat (figura 79). La imagen del Santo en primera instancia se ve bajo una arcada, pero el brocado tendido detrás de su cuerpo parece sostenido por las columnillas sobre las que apoya la arcada.

En la Resurrección (figura 82) tradicionalmente las Tres Marías están en segundo plano, a uno de los costados de Jesucristo. Para solucionar la estrechez del formato, el miniaturista las trasladó al pie del sarcófago y separadas de éste por una colina, de manera tal que aparecen totalmente desconectada de la escena.

Dadas las características del manuscrito y la inclusión de una miniatura dedicada a San Piat, podemos asegurar que tanto el texto como la ilustración han sido realizados en la ciudad de Tournai, cuna de Rogier van der Weyden, uno de los más grandes pintores flamencos del siglo XV. Algunos datos iconográficos de la Glorificación de la Santísima Trinidad y de la Natividad, el dilatado paisaje nocturno y las orlas, que como veremos corresponden a las pautas fijadas por la escuela ganto-brujense y aún la misma tradición pictórica de la ciudad de Tournai, conducen en primera instancia a atribuir la ilustración a un miniaturista flamenco de segundo nivel.

Si embargo hay ciertas características de estilo y

ciertos motivos secundarios de los que surge, que si bien las miniaturas fueron pintadas en Tournai su autor bien pudo haber sido alguien familiarizado con talleres localizados en Holanda, muy probablemente un maestro de esa procedencia.

En los Países Bajos septentrionales hacia fines de siglo XV, se desarrolla una escuela de miniaturistas, que si bien acusa influencia de los talleres de Gante y Brujas, especialmente en la decoración marginal, alcanza cualidades que la independizan de la órbita flamenca (18). Una de ellas es la adopción de tipos faciales definidos predominantemente con formas geométricas simples tanto en lo que atañe a la forma de la cara como en los rasgos fisonómicos. Esto determina en las figuras cierta tosquedad y en algunos casos una apariencia grotesca (figura 85). En la mayoría de los casos, las draperías están conformadas por los mínimos trazos lineales requeridos por la posición de los cuerpos, pero a veces esos trazos son más espesos, como ocurre en las imágenes de Jesucristo en las miniaturas del Leccionario. Por supuesto que estas pautas básicas tienen suficiente grado de flexibilidad como para distinguir autores distintos desde el punto de vista^a expresivo.

En un libro de horas de origen holandés del Museo Fitzwillian, Cambridge, fechado hacia 1510 (19), en el que se advierte las manos de dos miniaturistas, encontramos que la escena de Pentecostés (figura 88), se encuadran dentro de la tipología plasmada en el Leccionario en materia de fisonomías y draperías. Si en algo se diferencia es que en general los personajes de Pentecostés tienen más marcadas las pupilas y las caras ligeramente más alargadas, similares en este aspecto al Cristo de la Resurrección (figura 84²), a ambas figuras trinitarias y a la Virgen y a Juan Bautista en la miniatura de la Glorificación (figura 80). Estas ligeras divergencias y la imposibilidad de examinar in situ el manuscrito de Cambridge, nos impide atribuir al pintor de este las miniaturas estudiadas. Sin embargo, de haber sido dos miniaturistas distintos, creemos que ambos estuvieron en

estrecha relación, quizás hasta fueron miembros del mismo taller, pues comparando los Apóstoles que rodean a María en Pentecostés (figura 88) con la Virgen y José de la Natividad (figura 83¹) se admite la identidad de los respectivos sistemas de drapeados (20). En cuanto a la otra manera de marcar pliegues más espesos mediante surcos más claros que el color de base, por ejemplo en el Resucitado y en la Trinidad (figuras 80 y 82) el ejemplo válido de comparación se encuentra en el mismo manuscrito de Cambridge en miniatura de la Trinidad (21).

A los elementos esenciales apuntados, se añaden otros secundarios que permiten afianzar nuestra hipótesis. Los arcos canopiales dorados fueron empleados con profusión de elementos decorativos en la miniatura holandesa hacia 1500 (figura 89) (22). La división de registros de la órbita celestial mediante un trazo continuo que adopta la forma de un hongo, alternadamente recto e invertido (figura 80) lo encontramos en la ya citada Coronación de la Virgen en el margen de un libro de horas de La Haya (figura 85). En el mismo manuscrito, en una inicial habitada por la Visita de las Tres Marías al Sepulcro, el ángel (figura 82 y 90) está reclinado de manera similar sobre la cubierta, también dispuesta oblicuamente, de un sarcófago abierto. Por último advertamos que los halos de las personas trinitarios son frecuentes en la miniatura holandesa hacia 1500.

Concluiremos esta parte de nuestro estudio con algunas consideraciones sobre el color. El carácter marcadamente decorativo de la estructura colorística está manifestado en primera instancia por el empleo del oro. Además del despliegue aúreo en la arcada y brocato, la imagen de San Piat (figura 79) resulta enriquecida por la estola dorada y por las flores de lis distribuidas regularmente en la casulla. La dalmática, rojo cinabrio, se exalta con el verde del revés de la casulla., Finalmente el verde nilo de las columnillas y el amarillo crema del piso completan una estructura colorística basada en la exaltación

de los valores lumínicos de una paleta en clave alta, que concentra su máxima capacidad expresiva en la figura central.

Esta estructura se repite en la Corte celsetial (figura 80) donde de manera consecuente se produce una gradual transición de arriba hacia abajo, desde la máxima luminosidad y calidez de la imagen trinitaria hasta la máxima oscuridad y frialdad del paisaje nocturno. En aquella sobre un fondo amarillo muy luminoso y rodeados por una aureola rojiza, se destacan los mantos, rojos cálidos con reflejos dorados, de las dos figuras principales. Separados por nubecillas azules, en los sectores primero y segundo se alternan en las vestimentas rojo, azul, verde y oro. En el tercer sector los grises de los hábitos monacales contribuyen a una disminución de la clave y de la calidez. Finalmente, el nocturno que representa el extremo terrenal de la secuencia, se resuelve con una monocromía azulada. Esta misma solución se adopta en el nocturno de la Natividad (figura 81), aunque en este caso, respondiendo al magno acontecimiento representado, se sacraliza la noche terrenal merced a estrellas doradas y al refulgente ángel del que surgen rayos dorados que alcanzan a los pastores. En lo que respecta a las arquitecturas, la silueta de la lejana iglesia está definida por filamentos dorados, pero la que limita el espacio principal es gris violácea. En los pastores asomadas se da la alternancia de azul y rojo, en tanto que en el pastor arrodillado predomina un verde muy luminoso. El mismo carácter tiene el piso, en cuyo extremo anterior yace la minúscula criatura, rodeada por una especie de mandorla dorada. Esta parece irradiar sobre los vestidos de María y José, los que además de los ribetes dorados aparecen modelados con delicados trazos áureos. Es interesante señalar que minúsculos toques de oro modelan la figura del buey.

Si examinamos la figura del Resucitado (figura 82), comprobamos la repetición del principio colorístico

enunciado. Dentro de una mandorla de fondo dorado surge el torso desnudo enriquecido por un manto rojo flotante, con ribetes de oro y modelado con el mismo material. El contraste con los terciarios predominantes en los guardias y en el sepulcro es atenuado por el ángel de rosada túnica. En las Tres Marías y correspondiendo a su jerarquía se recupera cierto grado de ^uluminosidad y calidez a través de los rojos que alternan con azules y verdes. Finalmente en Pentecostés (figura 83) se alcanza cierto paralelismo con Saint Piat (figura 79), puesto que por tratarse de un grupo, luminosidad y calidez aparecen equitativamente distribuidas entre los personajes del primer plano.

Algunas características de la estructura colorística analizadas, se encuentran en un grupo de miniaturas holandesas cuyo principal exponente es el manuscrito en posesión de la Biblioteca Marciana de Venecia (figura 89). Ellas son las arcadas doradas, generalmente conformadas por arcos canopiales como en el Leccionario; las arquitecturas grisáceas que contrastan con los rojos y azules de las vestimentas, los colores suaves de las figuras secundarias y la tendencia a modelar vestimentas y objetos con filetes dorados.

Los datos recogidos a través de los estudios iconográficos y estilísticos conducen a datar las minuaturas algunos años después de 1510, como trabajo de un miniaturista activo en Tournai, sino holandés, fuertemente influenciado por el estilo dominante en los Países Bajos septentrionales.

3.3 - DECORACION MARGINAL

En los márgenes de veinticinco folios y abarcando todo el alto de la justificación se extienden haces de barras cuyo número oscila entre cuatro y seis. La barra

exterior es invariablemente dorada, en tanto que para las restantes se da una alternancia de rojo y azul. La mayoría de los haces tienen terminaciones filigranadas a pluma ornamentadas con florecillas en azul y oro.

Salvo en dos casos, fs. 9 r. y 13 v., las barras han sido trazadas en folios donde se inician lecciones

En los cinco folios que contienen miniaturas se ha desplegada, dentro una delgada línea roja, una rica decoración que rodea totalmente el texto, con excepción del folio con la miniatura de Saint Piat (figura 79) en el que se limita al margen lateral externo. Los fondos son dorados a la hoja, salvo el último folio decorado (figura 83) cuyo fondo es amarillo con apariencia dorada. El sistema decorativo sigue pautas impuestas hacia fines del siglo XV por la denominada escuela ganto-brujense (23). En la mayoría de los manuscritos de este grupo se reemplaza la decoración marginal basada en la alternancia del acanto-florido con flores naturales y "drôleries" (figura 2) con diversos objetos, predominantemente florales y volátiles, cada uno de los cuales en lugar de ser absorbido por el entrelazamiento de ramas y tallo es objeto de un tratamiento particular mediante el que se destacan sus detalles y textura. Se trata de un verdadero realismo microscópico que recuerda a Jan van Eyck, originando en el margen un efectivo "trompe-d'oeil", pues el objeto es percibido como lanzado hacia afuera del folio y proyectando sombra en el espacio virtual que lo rodea. Así la decoración marginal adquiere una nueva función. En una época en la que como consecuencia de los aportes del siglo XV se ha avanzado considerablemente en el realismo de la ficción pictórica -no es éste estrictamente el caso de las miniaturas- se establece una zona donde merced a la concentración del efecto ilusionista en objetos particulares se alcanza un mayor grado de realismo que en la miniatura principal.

Junto a los motivos florales y volátiles aparce^en también frutos, insectos, joyas, objetos de cerámica y a

veces también escenas narrativas y "drôleries". El nuevo sistema decorativo es recogido prestamente por los miniaturistas de los Países Bajos septentrionales y aunque a veces con modificaciones, es predominante en los manuscritos de dicho origen hacia fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Las orlas del Leccionario siguen los lineamientos de la decoración ganto-brujense. Hay varias flores naturales, geranios, campanúlas, camelias, anemónas, alelías y claveles en amarillo, rojo, verde y azul, los cuales alternan con racimos, fresas y hasta con una planta tentacular grisácea al pie de la Natividad (figura 81). También registramos dos pavos reales, una mariposa, insectos, algunos pájaros entre ellos un loro y una lechuza, y finalmente un caracol. En las tres últimas decoraciones marginales, se extiende a todo lo largo de las orlas superior e inferior, una rama de aspecto natural terminada en acantos, cuyo trazado es aproximadamente simétrico con respecto a un lazo central (figuras 81, 82 y 83). En dos de dichos folios el motivo se convierte en nudoso árbol desarraigado de coloración rosa pálido con hojas de acanto. El motivo del árbol-acanto es bastante frecuente en la marginalia ganto-brujense, pero el árbol desarraigado es notablemente similar en cuanto a conformación y factura con el que orna uno de los márgenes del Breviario de Isabel la Católica, c. 1495 (figura 91) (25). Todos los motivos detallados, como es norma, proyectan sombra.

El precedente análisis del contenido de las orlas conduce a atribuir la decoración a un iluminador flamenco. De todas maneras conviene señalar las divergencias con los mejores productos de ese origen, v.g., el Breviario de Isabel la Católica (figura 91). En el Leccionario cada motivo parece colocado uno junto a otro sin alcanzar la integración del todo que se percibe en el citado Breviario. Además el conjunto denota una merma de vitalidad debido a una paleta y a unos fondos dorados opacos, sin olvidar que el último folio decorado, como ya observamos, está tratado

con tinta amarilla. Es difícil dilucidar si estas divergencias, frecuentes en la miniatura holandesa (figura 88 y 89) (25) son atribuibles a un decorador de ese origen o a la menor capacidad de un modesto artesano flamenco.

Concluimos señalando la anomalía que se registra en los márgenes del folio 8 v. (figura 80), los que mediante rectas zigzagueantes están divididos en triángulos. En ellos la decoración a la manera ganto-brujense se alterna con los tradicionales acantos floridos que se despliegan entre flores estilizadas. Dicha alternancia es frecuente en la miniatura holandés (26), lo que reforzaría la hipótesis de un grupo holandés instalado en Tournai como responsable de iluminación total del Leccionario. Aún así, dado el estado actual del conocimiento de la miniatura de los Países Bajos nórdicos, nuestra hipótesis requiere verificaciones, que eventualmente podría conducir a descartarla a favor a una autoría flamenca.

4 - CONCLUSIONES

Más allá de la espinosa problemática de atribución, la que implica el reconocimiento de la difusión de ideas artísticas creativas a través de talleres secundarios, este Leccionario ilustrado se inscribe en una larga tradición cuyos orígenes se remontan a la "raison d'être" del libro religioso medieval, persistente a comienzos del siglo XVI, época en que es cada vez más reemplazado por el libro impreso. El manuscrito sobre pergamino conserva no obstante cierta vigencia para algunos textos sacros particulares, para edictos reales o emanados de un dignatorio y en muchos casos se eleva su jerarquía mediante la decoración pictórica. Dentro de este contexto cabría pensar que en este caso particular, la adición de ilustración no prevista originariamente fuera otra cosa que una posibilidad económica surgida después de la terminación del texto. Bien podría tratarse de la diferencia de mentalidades de dos dignatarios eclesiásticos de la catedral de Tournai. Mientras el comitente primero, quizá influenciado por el avance de la esfera laica sobre la religiosa, consideraba suficiente sacralidad la determinada por el carácter manuscrito, su reemplazante, un tradicionalista conocedor del valor primigenio del libro cultural, se empeñó en ^{en} enfatizar su sacralidad mediante una decoración pictórica, que si bien es de nivel secundario refleja de alguna manera el último esplendor de un género próximo a su casi total extinción.

NOTAS

(1) Sobre Leccionarios y su función litúrgica, Dictionnaire D'Archeologie Chrétienne et de Liturgie, Paris, Letouzey y Ané, 1922, t. V, col. 245-261.

(2) Sobre la leyenda de Saint Piat que data del Siglo IX, L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétienne, t. III, Paris, PUF, 1959, p. 1076 ss; Paul Guerin, Les Petites Bollandistes, Paris, Blond y Barral, 1888 ss., p. 616.

(3) En la diócesis de Chartres hay algunas iglesias dedicadas a Saint Piat; en la catedral se pretende que una de las estatuas columnas del portal lateral izquierdo, lado sur, lo representa con un libro en sus manos y teniendo a sus pies en la consola a Rictus Barrus, el funcionario romano que lo condenó. Esta identificación es actualmente incierta, cf. Willibald Sauerländer, La Sculpture Gothique en France 1140-1270, Paris, Flammarion, 1973, p. 113 y 117.

(4) La Grande Enzyclopedie, Paris, Larousse, s.d., t. 31, p. 244.

(5) Además de los folios en los que inician lecciones, las barras se registran también en los folios 9 r. y 13 v.

(6) Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge-Massachusetts, 1964, p. 212 ss.

(7) Pintura de Albert Cornelisz, activo 1513-1530, en S. Salvador de Brujas. Reproducción en Max Friedländer, Altniederländische Malerei, t. IX, Berlín, Paul Cassirer, 1934, fg. 231, p. 93 ss.

(8) La Haya, Biblioteca Real, 135 E 19; sobre este manuscrito Treasures of the Royal Library The Hague, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, 1980, p. 102.

(9) Nicole Decos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, Londres, The Warburg Institut-Universidades de Londres y Leyden, 1969, p. VIII.

(10) Giorgio Vasari, Le Vite ..., Milán, Rizzoli, 1942, edición a cargo de Carlo Ragghianti, t. III, p. 214.

(11) N. Decos, op. cit., p. 104 y Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, t. 29, p. 243, col. 2.

(12) Por ejemplo, la pintura que representa a un "putto" conduciendo una junta de bueyes, está rodeada por peces,

ostras, mariposas y otras especies concebidas con un realismo cercano al de la marginalia ganto-brujense de finales del siglo XV; reprod. en N. Decos, op. cit., figura 167. Más detalles sobre aspectos de dicha decoración marginal, en el apartado 3.3 del presente capítulo.

(13) Jan Gossaert viajó a Roma en 1508 y Jan von Scorel entre 1522 y 1524, cf. Max Friedländer, *Von Van Eyck bis Bruegel*, Colonia, Phaidon, 1956, p. 104 y 136.

(14) Max Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. VIII, p. 96.

(15) Este tema será ampliado en el apartado 3.3 de este capítulo.

(16) Sobre este típico motivo "rogeriano", cf. supra I. 4.1.2, n. 73.

(17) Venecia, Biblioteca Marciana, existe edición facsimil; Scato de Vries y S. Morpurgo, *Il Breviario Grimani della Biblioteca di San Marco in Venezia*, Leyden, A. W. Sijthoff-Milán, U. Hoepli, 1902, con reproducciones de S. Coggiola, mismos editores, 1908-1910.

(18) Hasta el presente las dos únicas sobras de conjunto sobre el tema son: A. W. Byvanck y G. J. Hoogewerf, *Noord-Nederlandsche Miniatur in Handschriften der 14E, 15E, 16E Ewen*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1922; A. W. Byvanck, *La Miniature dans le Pays Bas Septentrional*, París, Editions d'Art et d'Histoire, 1937. Próximamente saldrá la luz una recopilación y considerable ampliación profusamente ilustrada de la primera de las obras aquí citadas, realizada por el Prof. James Marrow, Princeton, Institute for Advanced Study.

(19) A. Byvanck, op. cit., p. 112.

(20) El mismo tratamiento sumario del drapeado en: Londres, British Library, Add. 19917, escenas de la Natividad y Crucifixión reproducidas en A. W. Byvanck y G. J. Hoogewerf, t. I, lám. 99,; La Haya, Biblioteca real, ms. 76 G 16, f. 101 v., Trinidad.

(21) Otro ejemplo lo encontramos en los acólitos de una misa de San Gregorio representada en el manuscrito citado en n. 8.

(22) Varios ejemplos en Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 144, y ms. 138; Venecia, Biblioteca Marciana, lt. I; La Haya, Biblioteca Real, ms. 76 G 16; Nueva York, The Pierpoint Morgan Library, ms. 1078, Horas Croesing. El principal manuscrito de este grupo es el que pertenece a la Biblioteca Marciana.

(23) Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters*, Munich, Prestel, 1984, p. 200 ss.

(24) Sobre el Brevario, F. Winkler, op. cit., p. 66 ss. y 176.

(25) Sobre la adaptación de la marginalia ganto-brujense al ámbito holandés, Georges Dogaer, *A Utrecht Book of Hours from the last quarter of the fifteenth century*, en *Essays presented to G. J. Lieftinck*, Amsterdam, A. L. van Gendt, 1976, p. 40.

(26) Varios casos en el ya mencionado Libro de Horas de la Biblioteca Marciana; también en Cambridge, Museo Fitzwilliam, ms. James 144.

IV - LIBRO DE HORAS

**Museo Nacional de Arte Decorativo
inventario Nro. 1498**

1 - HISTORIA DEL LIBRO

No poseemos información sobre el origen y la trayectoria del volumen hasta su adquisición por el Señor Mateo Errázuriz, de la que no existen datos concretos en el archivo del Museo. Como observamos al referirnos al libro de horas estudiado en el capítulo II, existe la posibilidad de que la carta fechada 24/4/1911 se refiera al presente manuscrito.

DESCRIPCION CODICIOLOGICA

2.1 - ENCUADERNACION

En cuero negro estampado a seco sobre tapas de madera unidas por cinco cordeles. Ambas cubiertas presentan idéntica decoración estampada. A lo largo del borde interior están alineados seis pequeños cuadrados en cuyo interior se alternan cuatro pétalos dispuestos diagonalmente con la cruz ancorada. El resto de la tapa está dividida en tres rectángulos dispuestos trasversalmente. A cada uno de los lados largos del rectángulo central se adhieren sendos trazados en zigzag. En los otros dos compartimentos y respetando el ^{formato rectangular} (rectángulo central) se han estampado dos escenas narrativas. En el superior, sumamente desgastado, pareciera una escena de Descendimiento, mientras que en el inferior se percibe la imagen de San Juan Bautista predicando a cuatro personajes ubicados a sus pies, con corona y ropa talar.

2.2 - CONTENIDO

A - f. 1 a 12: Calendario. El texto está escrito en letras negras y rojas. Estas últimas reservadas a las fiestas de la iglesia, apóstoles, evangelistas y a los Santos Magdalena, Lorenzo, Martín, Catalina, Nicolas y Esteban. Entre los restantes Santos figuran Fermín, nombre del primero y tercer obispo de Amiens, Honoré, Santo patrono de Amiens, Vaast, obispo de Arras y Cambrai. Todos ellos personajes prominentes de la iglesia en la región de Picardía. Junto a estos se inscriben otros Santos picardos menores: Geri de Cambrai, obispo de Arras y patrono de Cambrai y Valenciennes

(1); Evrard, fundador de una abadía en la diócesis de Cambrai (2); Maclou o Machutus, eremita de Saintonge cuyo cráneo se veneraba en la abadía picarda de Montreuil-sur-mer (3); Saulve o Sauve, obispo de Amiens en el siglo VII y fundador de la abadía recién citada (4); Aubert de Cambrai, confundido frecuentemente con otro picardo, Audebert de Denain, ciudad ésta ubicada a veinte kilómetros al noroeste de Cambrai y muy próxima a Valenciennes (5). A estas referencias añadimos la particular grafía de San Bartolomé, Bietremieu, forma corriente en la region picarda (6).

B - folios 13 a 15: Horas de la Pasión.

C - folios 16 a 18: Horas del Espíritu Santo. Al final del folio 18 v., en letras rojas se lee: "chi apres sensieuvent les heures de notre dame selonc en lusage de rome".

D - folios 19 a 60: Horas de la Virgen. Los textos de la antifona del salmo y del capítulo de las horas prima y nona, corresponden a un libro al uso de Roma, tal como se leía en el encomillado del parágrafo anterior. En el folio 41 v. se encuentra una de las dos únicas miniaturas que contiene el libro, la Natividad (figura 92), la que de acuerdo a la correspondencia canónica precede al texto de la hora prima.

E - folios 61 a 71: Siete Salmos Penitenciales, precedida por la restante miniatura, David orante (figura 93) en el folio 61 v.

F - folios 71 a 78: Letanias. La serie de Santos universales se cierra con San Bernardino de Siena, canonizado en 1450, lo que implica un "terminus post-quem" para la escritura del texto. A la nómina de Santos universales siguen Gertrudis, Aldegundis, Waldetrudis y Rollendis. A Aldegundis, abadesa de Maubege, le fue impuesto el velo por Aubert de Cambrai (7), quien, como señalamos, también está en el Santoral. El

culto de Aldegundis está radicado especialmente en la Vallonia francesa, es decir el territorio comprendido entre los ríos Lys y Escalda. Su nombre figura, entre otras, en las letanias de los monjes de Saint Amand (8) y en las de la abadía de Marchienne (9). Waldetrudis, venerada en el Hainaut, hermana de Aldegundis, acompaña a ésta, entre otras, en las recién mencionadas letanias de Saint Amand. En cuanto a Rollendis (10), se trata de la hija de Desiderio, legendario rey de las Galias, fallecida en el camino que habría de conducirla a la comunidad de las Vírgenes de Colonia y enterrada en la iglesia de Gerpennes, distante apenas doce kilómetros de Marchienne. Comparte con Aldegundis el patronazgo de dicha iglesia (11). También registran el nombre de Rollendis fuentes escritas provenientes de Fosse y Presles (12), localidades muy próximas a Gerpennes. Los datos precedentes conducen a suponer que el culto de Rollendis estaba circunscrito a una zona de la actual provincia belga de Hainaut próxima a Charleroi.

Considerando los Santos picardos hallados en el Santoral y las tres Santas que cierran las letanias, Aldegundis, Waldetrudis y Rollendis, el origen del manuscrito habrá que buscarlo en un taller localizado en una franja territorial que abarca parte del Hainaut belga y parte del Hainaut francés, sin olvidar que los límites de éste se confunden con los de Picardía. Teniendo en cuenta la distancia que separa Cambrai de Gerpennes, aproximadamente noventa kilómetros, es probable que el manuscrito haya sido redactado en Valenciennes o quizás en Tournai, ciudad bañada al igual que Cambrai por el río Escalda, ambos importantes centros de producción de manuscritos.

G - folios 79 a 121: Oficio de Difuntos.

H - folios 122 y 123: Oración incompleta titulada en rojo "oroison de notre dame", pero redactada en latín.

2.3 - ESCRITURA

Realizada en gótica minúscula. En la oración contenida en los dos últimos folios advertimos una mano distinta a la del resto de los textos, caracterizada por letras cuyos trazos verticales están más separados entre sí. Esto da por resultado que en esta sección el aspecto general es el de letras que tienden a la cuadratura en lugar de las típicas formas rectangulares. Las iniciales en oro bruñido sobre azul ultramar están enmarcadas en una forma cuadrangular, en cuyo interior se desarrolla una filigrana espiralada en rojo o azul (figura 94).

2.4 - DIMENSIONES

Las dimensiones de los folios son de 189 mm de alto por 132 mm de ancho. La justificación de 72 mm por 119 mm, comprendiendo diecisiete renglones.

En los dos únicos folios con miniaturas los marcos externos son de 152 mm por 103 mm en la Natividad y de 156 mm por 105 mm en David. Las miniaturas propiamente dichas miden 126 mm por 69 mm y 125 mm por 71 mm, respectivamente.

2.5 - FOLIACION

Responde a la fórmula siguiente:

$$\text{II}^1 + 2 + \text{III}^1 + \text{IV}^3 + \text{III}^1 + 2 + \text{IV}^1 + \text{III}^1 + 1 + 2 + \\ \text{IV}^1 + 1 + \text{IV}^5 + 3 + \text{IV}^1 + 2$$

Del análisis de la foliación actual se desprende que los folios 41 y 61, los que contienen las dos únicas miniaturas, han sido añadidos posteriormente a la encuadernación original. Esto permite suponer que otro

folios agregados, hoy faltantes, contenían el resto o parte de las miniaturas que normalmente forman parte de la ilustración canónica de un libro de horas.

3 - ESTUDIO DE LAS MINIATURAS (FIGURAS 92 Y 93)

En el apartado anterior advertimos que las dos únicas miniaturas se hallan en el verso de folios añadidos, de los que el recto se conserva blanco. Esta práctica era corriente en los talleres miniaturistas holandeses, aunque en este caso el análisis codiciológico conduce a ubicar el lugar de producción del manuscrito en el Hainaut.

A primera vista percibimos la notoria disparidad entre ambos folios, tanto en lo concerniente al estilo de las miniaturas y al de las orlas. En consecuencia, cada una de las miniaturas con su correspondiente marginalia será analizada separadamente.

3.1 - LA MINIATURA DE NATIVIDAD (FIGURA 92)

Como en la Natividad del Leccionario de Tournai (figura 81) se trata de una escena nocturna. En lo que concierne al esquema compositivo y otros elementos complementarios podemos tomar como referencia la Natividad de un manuscrito del grupo ganto-brujense fechado hacia 1500 (figura 95) (13). Aunque los ángeles han sido reemplazados por San José portando un cirio encendido y los animales han sido ubicados a la izquierda, comprobamos: el mismo tipo de pesebre en idéntica disposición frontal, dos ángeles suspendidos a ambos lados de la cumbrera y en el ángulo superior izquierdo dos pastores con su rebaño. En el ángulo simétrico se percibe en nuestra miniatura un grupo de casas, las que en la Natividad de referencia son vistas a través del vano central. La misma composición y el grupo constituido por la Virgen y los ángeles se registra con

algunos aditamentos en la Natividad del célebre Breviario Grimani (figura 87) (14). Las coincidencias hasta aquí señaladas entre tres manuscritos tan disímiles presuponen la existencia de un modelo común, probablemente el mismo Breviario Grimani.

Atendiendo al estilo de las figuras, observamos que San José pertenece a la misma tipología que su homónimo en la misma escena del Leccionario de Tournai (figura 81): posturas, draperías, misma disposición del manto anudado en el hombro derecho y con un repliegue alrededor del cuello, las cabezas calvas con mechones simétricos que se abultan a ambos lados, las barbas recortadas, los rasgos fisonómicos menudos. En ambas figuras los mantos son verdes, ribeteados en oro, los repliegues respectivos bajo el cuello son rojos, los sayos gris-violáceo. Es interesante advertir que exactamente el mismo tipo se repite en el apóstol ubicado inmediatamente a la derecha de la Virgen en la escena de Pentecostés del Leccionario (figura 83).

Ambas Marias pertenecen a la misma tipología fisonómica, sin olvidar la igualdad de los halos, de los cabellos dorados y de los colores, azul con ribetes dorados el manto, amarillo ocre con resaltos de oro la túnica. Ambas parejas de animales están resueltas mediante una esquemática estilización lineal.

La identidad también se verifica en el resto de la paleta: verde claro en los pisos y violeta-grisáceo en las arquitecturas. Por último destaquemos que en ambos ejemplos los rayos angélicos están dados por un haz en el que líneas punteadas alternan con otras de trazo continuo.

¿Debemos concluir que estamos frente a la sorprendente casualidad de que ambas Natividades reconocen un mismo autor?. Al respecto es necesario proceder con cautela. Comparando minuciosamente las fisonomías de ambos San José surgen ligeras divergencias. Por ejemplo, el José del libro de horas tiene una cara más redondeada, boca más ancha trazada con arco convexo y algo similar ocurre con el

rostro de la Virgen. Dichas divergencias se justificarían por distintos autores trabajando en un mismo taller cuya actividad se rige de acuerdo con determinadas tipologías. Aún así, dado el nivel secundario de los productos comparados, podría tratarse de un tipología que por la acción de un miniaturista itinerante, quizás holandés se hubiera arraigado en diversos puntos del Hainaut. Por supuesto que no queda descarta^{da} una ejecución en la misma ciudad de Tournai, donde muy probablemente se plasmará la imaginería del Leccionario. Con respecto a la decoración marginal son válidas las consideraciones expuestas en el estudio del Leccionario (15).

3.2 - LA MINIATURA DEL REY DAVID (FIGURA 93)

Aunque en líneas generales la iconografía del David penitente responde a una de las fórmulas genéricas del tema, es conveniente puntualizar algunos detalles. En primer término el enorme promontorio rocoso que se eleva a la izquierda del personaje. En Salmos 17-3 leemos: "Yahvéh, mi roca y mi baluarte/ mi liberador, mi Dios/ la peña en que me amparo/ mi escudo y mi cuerno de salvación/ mi altura inexpugnable y mi refugio". La misma identificación de Yahvéh con la roca la encontramos en dos pasajes del salmo incluido en el segundo libro de Samuel (16). Es indudable que mediante los pasajes bíblicos citados, el accidente natural se eleva a la categoría de símbolo trascendente. Existen al respecto antecedentes iconográficos en las "D" que inician los salmos penitenciales de dos manuscritos fechados hacia 1455-1460. Uno es un libro de horas holandés debido al Maestro de Gisbert de Bréderode (17), el otro, las horas del Cardenal Bourbon, atribuidas al círculo de Jean Fouquet (figura 96) (18).

Más difícil es explicar la presencia del caracol en uno de los perfiles rocosos. ¿Tendrá que ver con alguna de las significaciones impuestas a lo largo de la Edad

Media, tales como resurrección, cobardía o coraje fingido (19)? ¿O será un mero capricho del ilustrador?. En Salmos 31-3 y 4, el salmista dice: "Cuando yo me callaba, se sumían mis huesos/ en mi rugir de cada día/ mientras pesaba, día y noche/ tu mano sobre mí". ¿Acaso no es el callar uno de los gestos relacionados con la cobardía?. Más adelante en el v. 7, el salmista expresa: "Tu eres un cobijo para mí/ de la angustia me guardas/ estás en torno a mí para salvarme", pasaje cuya única significación se superpone con la simbología de la roca referida más arriba. Estas reflexiones nos conducen al ámbito del panofskiano "símbolo encubierto", discutido a propósito del libro de horas de la Biblioteca Nacional.

La atribución de la miniatura presenta no pocas dificultades. En primera instancia llama la atención la fisonomía de David, cuyo perfil parece conformado por la adición de tres curvas geométricas simples: la calota craneana definida por un semicírculo, la masa de cabellos que cae desde la nuca por un círculo casi completo; finalmente, la cara se resuelve en otro semicírculo cuya parte curva define los límites interior de la cabellera y exterior de la barba, mientras que del diámetro se desprende una poco natural nariz inclinada cuya aleta está marcada por un pequeño círculo. En las draperías alternan pocos pliegues, unos largos, rectos y discretamente angulosos, otros cortos, definidos por una única línea recta terminada en un pequeño apéndice transversal.

La curiosa estructura geométrica que hemos percibido es frecuente en la tipología fisonómica de Jean Colombe, jefe de un importante taller de ilustración de manuscritos establecido en Bourges desde 1463, hasta su muerte ocurrida entre 1493 y 1498 (20). Como es sabido Jean Colombe y sus asistentes hacia 1485, completaron la ilustración de las famosísimas Tres Riches Heures de Jean de Berry, comenzadas por los hermanos de Limburgo entre 1413 y 1416 (21). Precisamente en el citado manuscrito, en la

miniatura de Pentecostés (figura 97), en la que se ha reconocido certeramente la mano de uno de sus asistentes (22), tres de los apóstoles que ocupan el primer plano presentan en sus cabezas similitudes estructurales notorias con David. Observamos todavía una característica "morelliana". El apóstol ubicado junto al borde derecho tiene al igual que David, una aleta nasal marcada con un pequeño círculo, detalle frecuente en los tipos del taller de Jean Colombe.

En cuanto a los drapeados, son más ricos en la miniatura de Pentecostés, pero los pliegues, en algunos casos más espesos, tienen características similares a las enunciadas a propósito de David. Destaquemos la notoria similitud que en el aspecto que analizamos presenta el apóstol que apoya su mano derecha sobre la rodilla.

En las figuras vistas de perfil la fisonomía típica de Jean Colombe presenta variantes en las formas de las narices. La mayoría de ellas son toscas e insertadas de manera poco natural. La nariz inclinada, una de las características más relevantes de nuestro David, reaparece frecuentemente en la órbita del miniaturista de Bourges. Citamos a continuación dos ejemplos: en la Asunción de un manuscrito de la Laurenziana (23), el tercer apóstol del grupo de la izquierda (figura 98); en un Apocalipsis de la Biblioteca de El Escorial perdido durante la guerra civil española 1936-1939, en la miniatura que ilustra el primer combate escatológico (24) señalamos, a pesar de la mediocre reproducción, al falso profeta colocado junto al marco izquierdo. También observamos que en el manuscrito de la Laurenziana, los drapeados son en general muy similares a los de David.

En lo que atañe a la orla, está caracterizada por el estilo lineal de los acantos y ramas y por la gran cantidad de residuos vegetales, pequeñas formas redondeadas distribuidas uniformemente. Estas especies alternan con unas pocas flores de apariencia natural repartidas

irregularmente.

Si creemos que es pertinente insertar al pintor de David en la órbita de Jean Colombe, no disponemos por el momento de pruebas contundentes para justificar su huella en una región alejada de Bourges, sede del taller de Colombe. ¿Sería acaso un hombre de Picardía o Hainaut formado en el taller de Bourges? ¿O acaso un emigrado de Bourges que se asienta en esas regiones? Estas son sólo un par de preguntas sin respuesta. Tampoco podemos precisar cuando fueron añadidas las miniaturas ni la trayectoria del manuscrito a partir de su redacción. Como vemos, muchas preguntas que quizás nunca puedan ser respondidas plenamente.

4 - CONCLUSIONES

A pesar que, como señalamos oportunamente, es norma de los talleres de miniaturas holandesas añadir las miniaturas a la encuadernación original que contiene solamente el texto de las oraciones, creemos que el presente manuscrito fue concebido originariamente, quizá por razones económicas sin miniaturas.

Teniendo en cuenta el "terminus post-quem" determinado por la inclusión en las letanías de San Bernardino de Siena canonizado en 1450, es probable que el manuscrito original haya sido redactado hacia 1470, en alguna localidad de Hainaut próxima a Picardía. Posteriormente alguien decidió mejorar el valor religioso del libro ordenando la ejecución de miniaturas, caso en cierto aspecto similar al del Leccionario estudiado en el capítulo anterior. La dimensión de las miniaturas prueba que fueron realizadas expresamente para este manuscrito aunque ignoramos si las miniaturas canónicas fueron pintadas en su totalidad.

Desde el punto de vista estilístico corresponde conceder la primacía en la etapa de ilustración a la miniatura de David (figura 93), cuya decoración marginal tiende a aproximarse a las orlas del manuscrito original (figura 94), ornamentación ésta de trazado convencional. Si nos atenemos al hábito de reservar al jefe del taller la ejecución de las miniaturas de David y la Anunciación, cabría pensar que esta última y alguna otra fueron obra de un taller dirigido por un miniaturista conocedor del taller de Jean Colombe, quizá en algún momento activo en el mismo.

Al no completarse esta primera etapa de la ilustración, el manuscrito debió haber sido transferido a otro taller, probablemente establecido en Tournai, donde en

los primeros años del siglo XVI se pintaron algunas miniaturas y la correspondiente marginalia de acuerdo con pautas de la escuela ganto-brujense. Como advertimos la miniatura conservada (figura 92) presenta extraordinarias similitudes con el mismo tema en el Leccionario de Tournai (figura 81).

Este libro es un caso interesante de la movilidad y del prestigio del libro manuscrito ilustrado, cualidades éstas que se interrelacionan. El prestigio del libro de horas como objeto de lujo y a la vez de devoción privada desde fines del siglo XV, accesible a buena parte de la burguesía, hace que se lo emplee imitando comportamientos anteriores de la nobleza, como obsequio, donación, legado testamentario, etc. Estos hechos determinan añadidos, cambios de taller, lo que en parte dificulta el establecimiento de atribución y cronología adecuadas. Por otra parte el haber sido completada la ilustración según el estilo más avanzado dentro del ámbito flamenco hacia 1500, el estilo ganto-brujense, revela, aún dentro del nivel secundario, de la miniatura de la Natividad y su marginalia (figura 92), el gusto de una cierta clase de comitentes que apunta a aproximarse a los productos más actuales de su época. Se trata de un gusto en parte estimulado por el realismo directo, casi un "hiperrealismo" que caracteriza a la decoración marginal. Dicho realismo se centra en objetos florales, decorativos y hasta de uso cotidiano, objetos todos que ocupan el espacio cotidiano de eventuales comitentes, realismo además compatible con la mentalidad de los mismos.

NOTAS

- (1) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 591.
- (2) P. Guerin, op. cit., t. 14, p. 325.
- (3) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 864.
- (4) P. Guerin, op. cit., t. 13, p. 13.
- (5) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 147.
- (6) Agradecemos a la Sra. Christine Van den Bergen-Pantens, investigadora de la Biblioteca Real de Bruselas, esta información.
- (7) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 147.
- (8) Maurice Coens, Anciens litanies des Saints, en Analecta Bollandiana, 55 (1937), p. 51.
- (9) M. Coens, Anciens litanies des Saints, en Analecta Bollandiana, 62 (1944), p. 161.
- (10) Maurice Coens, La Vita Rolendis dans sa recension gerpinnoise, en Analecta Bollandiana, 78 (1960), p. 325-355.
- (11) M. Coens, La Vita Rolendis..., p. 343.
- (12) M. Coens, La Vita Rolendis..., p. 340.
- (13) F. Winkler, op. cit., p. 127 y 178, lám. 75.
- (14) cf. III, n. 17.
- (15) cf. III, 3.3.
- (16) 2 Samuel 22, 32 y 47.
- (17) Lieja, Biblioteca de la Universidad, ms. 34, f. 102 r., cf. A. Byvanck y G. Hoogewerf, p. 89, fg. 126.
- (18) Copenhagen, Biblioteca Real, ms. GK5/610, f. 11 r., cf. K. Perls, op. cit., fg. 51.
- (19) cf. I, n. 113.
- (20) Sobre la obra de Jean Colombe, Claude Schaeffer, Un livre de heures illustré par Jean Colombe à la Bibliothèque Laurentienne à Florence, en Gazette des Beaux Arts, 1258 (noviembre 1973). p. 287-296; del mismo autor, Les débuts de l'atelier de Jean Colombe et André Rousseau, en Gazette

des Beaux Arts, 1306 (noviembre 1977), p. 137-150.

(21) J. Lognon y R. Cazelles, op. cit., p. 20.

(22) J. Lognon y R. Cazelles, op. cit., comentario a la fg. 76, reprod. facsímil de la miniatura de Pentecostés.

(23) C. Schaeffer, Un livre des heures..., p. 292.

(24) Marqués de Loyola, Algunas pérdidas del patrimonio nacional y de los patronatos reales en los años 1936-1939, en Archivo Español de Arte, 138 (1962), p. 89-94.

NOTAS

- (1) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 591.
- (2) P. Guerin, op. cit., t. 14, p. 325.
- (3) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 864.
- (4) P. Guerin, op. cit., t. 13, p. 13.
- (5) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 147.
- (6) Agradecemos a la Sra. Christine Van den Bergen-Pantens, investigadora de la Biblioteca Real de Bruselas, esta información.
- (7) L. Rêau, op. cit., t. III, p. 147.
- (8) Maurice Coens, Anciens litanies des Saints, en Analecta Bollandiana, 55 (1937), p. 51.
- (9) M. Coens, Anciens litanies des Saints, en Analecta Bollandiana, 62 (1944), p. 161.
- (10) Maurice Coens, La Vita Rolendis dans sa recension gerpinnoise, en Analecta Bollandiana, 78 (1960), p. 325-355.
- (11) M. Coens, La Vita Rolendis..., p. 343.
- (12) M. Coens, La Vita Rolendis..., p. 340.
- (13) F. Winkler, op. cit., p. 127 y 178, lám. 75.
- (14) cf. III, n. 17.
- (15) cf. III, 3.3.
- (16) 2 Samuel 22, 32 y 47.
- (17) Lieja, Biblioteca de la Universidad, ms. 34, f. 102 r., cf. A. Byvanck y G. Hoogewerf, p. 89, fg. 126.
- (18) Copenhagen, Biblioteca Real, ms. GK5/610, f. 11 r., cf. K. Perls, op. cit., fg 51.
- (19) cf. I, n. 113.
- (20) Sobre la obra de Jean Colombe, Claude Schaeffer, Un livre de heures illustré par Jean Colombe à la Bibliothèque Laurentienne à Florence, en Gazzette des Beaux Arts, 1258 (noviembre 1973). p. 287-296; del mismo autor, Les débuts de l'atelier de Jean Colombe et André Rousseau, en Gazzette

des Beaux Arts, 1306 (noviembre 1977), p. 137-150.

(21) J. Lognon y R. Cazelles, op. cit., p. 20.

(22) J. Lognon y R. Cazelles, op. cit., comentario a la fg. 76, reprod. facsímil de la miniatura de Pentecostés.

(23) C. Schaeffer, Un livre des heures..., p. 292.

(24) Marqués de Loyola, Algunas pérdidas del patrimonio nacional y de los patronatos reales en los años 1936-1939, en Archivo Español de Arte, 138 (1962), p. 89-94.

