

UN LIBRO DE HORAS INÉDITO: EL MS. 21547 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA Y SUS MINIATURAS

POR

JAVIER DOCAMPO
Biblioteca Nacional

This article presents an unpublished book of hours with forty-nine miniatures kept in the Biblioteca Nacional de España (ms. 21547). It was illuminated in three french workshops in the XVth century: the Master of Luçon workshop, the Group François and the Master of the Monypenny Breviary workshop.

La Biblioteca Nacional guarda un pequeño pero muy interesante conjunto de Libros de Horas iluminados. Conocidos desde antiguo gracias a las obras de Paz y Meliá y de Domínguez Bordona fueron estudiados en la tesis de Ana Domínguez, centrada en ejemplares franceses y flamencos de los siglos xv y xvi ¹. Sin embargo quedan todavía algunos sin investigar. Este artículo pretende dar a conocer el Libro de Horas ms. 21547, que ha permanecido inédito hasta la fecha ².

Está formado por 189 folios de fina vitela que miden 239 x 163 mm. El manuscrito tiene además un bifolio de pergamino fuerte al comienzo, otra hoja del mismo material al final y hojas de papel de guarda añadidas posteriormente. El códice se organiza a base de cuadernos de ocho folios (cuaterniones), a excepción del calendario, compuesto de un único cuaderno de doce folios, y de un bifolio añadido posteriormente (ff. 29-30).

El manuscrito no está paginado, por lo que no es fácil saber si está completo. Sin embargo pueden apreciarse al menos dos lagunas: entre los folios 145 y 146 faltan seis hojas, y entre el 186 y el 187 falta una, correspondiente al Sufragio de San Miguel. Posiblemente haya más faltas entre los folios 184 y 185, aunque no quedan restos de hojas cortadas. Todos los folios llevan un

¹ Paz y Meliá, A.: «Códices más notables de la Biblioteca Nacional», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Libro de Horas del siglo xv (1901), págs. 289-294, Libro de Horas de Carlos V (1903), págs. 102-109, Libro de Horas de Carlos VIII (1907), págs. 348-363; Domínguez Bordona, J.: *Manuscritos con pinturas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933 y Domínguez Rodríguez, A.: *Libros de Horas del siglo xv en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979 e *Iconografía de los libros de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.

² Quiero agradecer a Manuel Sánchez Mariana, anterior jefe del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional el haberme dado a conocer este manuscrito. También he de resaltar la ayuda prestada en la realización de este trabajo por Ana Domínguez Rodríguez, de la Universidad Complutense, y por Eberhard König, de la Freie Universität de Berlín.

rayado en rojo, siguiendo dos esquemas diferentes, uno para el calendario y otro para el resto del manuscrito. Como es habitual en códices litúrgicos de lujo del siglo xv se emplea letra gótica de forma. El libro fue reencuadernado, probablemente en España, durante el siglo xix.

No es posible averiguar quién fue el primer destinatario de este Libro de Horas debido a la ausencia de escudos, nombres o cualquier otra indicación dentro de los folios llevados a cabo en la primera campaña de realización. En la segunda campaña encontramos un escudo de armas en el folio 146 v. dentro de la miniatura correspondiente al inicio del Oficio de Difuntos (fig. 8). El escudo lleva cabrio invertido de gules con puntos de oro acompañado de tres cisnes, dos en punta y uno en jefe. Sin embargo parece tratarse de un escudo ficticio, como los que aparecen en Libros de Horas flamencos de este periodo ³.

Los siguientes datos sitúan el manuscrito en México en el siglo xvi. En los dos folios de pergamino fuerte que se hallan al comienzo aparece un texto en español en el que se indican los nacimientos de los hijos de un propietario del libro. De los personajes mencionados como padrinos hemos podido identificar a la pareja formada por Francisco de Velasco y Beatriz de Andrada. Francisco de Velasco era hermano del segundo virrey de México, Luis de Velasco. Ambos llegaron a México en 1550 y allí se casó Francisco con Beatriz de Andrada ⁴. De manera que el libro debió pertenecer a alguna familia próxima a los virreyes españoles de Nueva España durante los años centrales del siglo xvi. También se encuentran dos censuras de la Inquisición de Nueva España en un folio de pergamino al final del manuscrito. El expurgo de los Libros de Horas fue corriente en España y sus colonias después del Concilio de Trento. Se realizaba tachando los pasajes y cortando los folios que se consideraban inapropiados ⁵.

No sabemos nada sobre el Libro de Horas después de su estancia en México. Tampoco existe ninguna información sobre su ingreso en la Biblioteca Nacional. El número de su signatura lo sitúa entre 1969 y 1976 ⁶. Sin embargo creemos que ingresaría bastante antes, probablemente en los años posteriores a la Guerra Civil, momento en el que llegó a la Biblioteca Nacional un numeroso conjunto de libros, manuscritos, grabados y dibujos procedentes de la Junta de Incautación y Recuperación de Obras de Arte.

Aspectos textuales

El texto se ajusta al modelo más habitual de los Libros de Horas. Se distribuye de acuerdo con el siguiente esquema: Calendario (ff. 1-12 v.), Fragmentos de los evangelios (ff. 13-14 v.), Fragmento de la pasión según San Juan (ff. 20-23 v.), Obsecro te (ff. 24-27), O intemerata (ff. 27-30 v.), Horas de la Virgen (ff. 31-95), Oraciones (ff. 95-102 v.) ⁷, Salmos penitenciales (ff. 103-

³ Escudos sin identificar, probablemente ficticios, se encuentran en escenas funerarias en las *Horas Hastings* (Londres, British Library, Add. Ms. 54782, f. 84 v.), en las *Horas Conrault* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 223, f. 106 v.), en las *Horas de Philippe de Clèves* (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 13239, f. 151 v.) y en las *Horas de Isabel la Católica* (Cleveland, Museum of Art, 63 256). Véase Turner, D. H.: *The Hastings Hours*, London, Thames and Hudson, 1983, págs. 115-118.

⁴ Sarabia Viejo, M. J.: *Don Luis de Velasco virrey de Nueva España: 1550-1564*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1978, págs. 6 y 474.

⁵ En nuestro caso, además de arrancarse seis hojas entre los ff. 145 y 156, se tacharon varios pasajes (ff. 23 v., 27, 27 v., 95 v. y 146).

⁶ Este número coloca el manuscrito entre el catálogo de José Janini y José Serrano: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969, cuya última signatura es ms. 20486 y el momento en que Manuel Sánchez Mariana publicó «Manuscritos ingresados en la Biblioteca Nacional durante el año 1976», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX, 1977, n.º 2, que comienza con la signatura ms. 22001.

⁷ Estas oraciones son: los Siete Gozos de la Virgen, los Siete Gozos abreviados, la oración «Deus qui beatissimam...» y las Siete oraciones en honor a la Pasión.

114 v.), Letanía de los Santos (ff. 114 v.-127), Oraciones (ff. 127-130) ⁸, Horas de la Cruz (ff. 130 v.-139), Horas del Espíritu Santo (ff. 139 v.-146), Oficio de Difuntos (ff. 146 v.-184 v.) y Sufragios de los Santos (ff. 185-189 v.).

El calendario está escrito en francés y es de tipo compuesto, es decir, provee un santo o festividad para cada día del año (fig. 1). Era una modalidad muy extendida en los Libros de Horas desde el siglo XIV, especialmente en la región parisina ⁹. Para conseguir rellenar todos los días el copista acudió a los medios usuales descritos por Leroquais, incluida la presencia de santos inventados como el «Saint corintin» del 12 de diciembre. Los colores de las tintas se alternan para crear un efecto decorativo y no para resaltar los santos más importantes de la diócesis, por lo que no es sencillo determinar su origen. Sin embargo podemos encontrar los principales santos venerados en París ¹⁰ y, si lo comparamos con Libros de Horas parisinos de comienzos del siglo XV, especialmente con los realizados para el Duque de Berry, vemos que las similitudes son grandes. Por todo ello puede deducirse que se trata de un calendario hecho para la región parisina. Las Horas de la Virgen y el Oficio de Difuntos siguen también el uso de París ¹¹.

Esquema iconográfico

La iconografía es poco original y responde al modelo más frecuente entre los Libros de Horas franceses del siglo XV. Las miniaturas del manuscrito ascienden a cuarenta y nueve (veinticuatro viñetas para el calendario, veintiuna escenas grandes, y cuatro iniciales historiadadas) y se distribuyen de la siguiente manera:

Calendario

Enero: Hombre comiendo delante de una mesa (f. 1) y Acuario en forma de niño desnudo con una rodilla en tierra que vierte agua de un cántaro a un río (f. 1 v.).

Febrero: Hombre calentándose frente al fuego (f. 2) y Piscis en forma de dos peces contrapuestos (f. 2 v.).

Marzo: Poda y cavado de las viñas (f. 3) y Aries en forma de carnero de perfil (f. 3 v.).

Abril: Joven con una planta florida en cada mano (f. 4) y Tauro en forma de toro (f. 4 v.).

Mayo: Jinete que lleva en su mano una rama (f. 5) y Géminis en forma de pareja de muchacho y muchacha (fig. 1).

Junio: Siega de cereales bajos con una guadaña (f. 6, fig. 1) y Cáncer en forma de cangrejo fluvial (f. 6 v.).

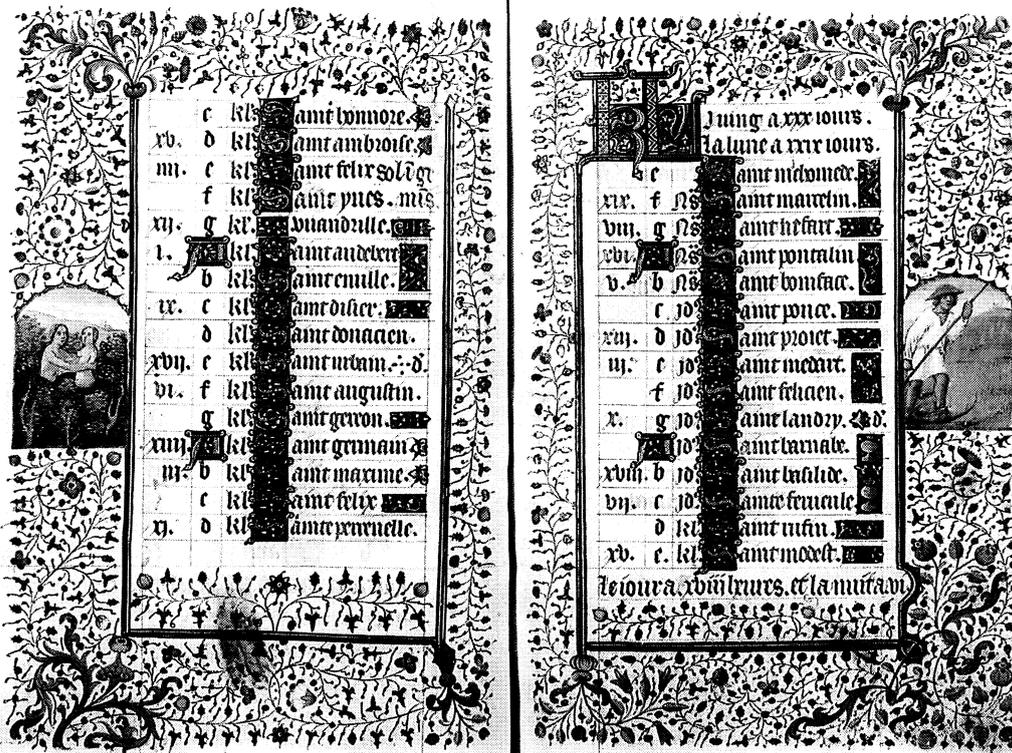
Julio: Siega del trigo (f. 7) y Leo en forma de león (f. 7 v.).

⁸ Son trece oraciones, entre las que destacaremos una «oroison pour la paix» y una «oroison pour le roy» (f. 128 v.).

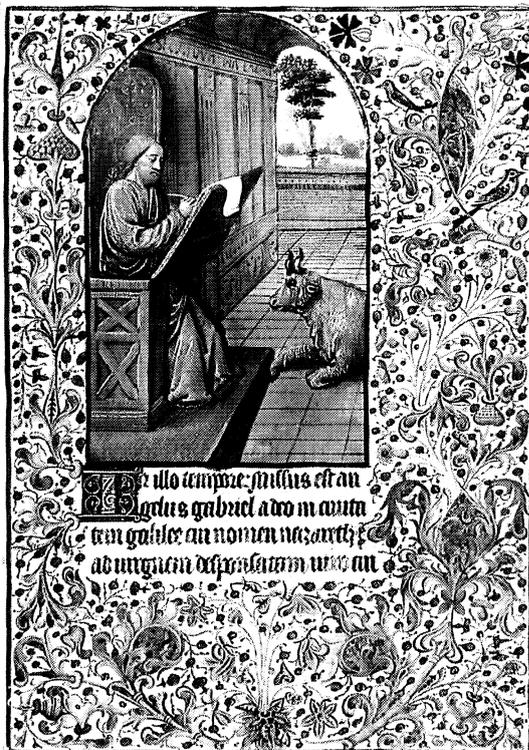
⁹ Leroquais, V.: *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, vol. 1, pág. XV.

¹⁰ Aparecen San Dionisio (9 de octubre), Santa Genoveva (3 de enero y 26 de noviembre), San Germain (27 de abril, 28 de mayo y 31 de julio), San Eloy (25 de junio y 1 de diciembre) y San Luis (25 de agosto). Pero el santo que más veces se repite es San Marcelo que aparece en seis ocasiones (16 de enero, 16 de febrero, 12 de abril, 26 de julio, 4 de septiembre y 3 de noviembre).

¹¹ En Prima la antifona comienza con «Benedicta tu...» y el capítulo con «Felix namque...», mientras que en Nona la antifona comienza con «Sicut liliu...» y el capítulo con «Per te dei...». Estas variantes corresponden al uso de París. Véase De Hamel, Christopher: *A history of illuminated manuscripts*, Oxford, Phaidon, 1986, pág. 165. Para el Oficio de Difuntos véase el esquema publicado en Wieck, Roger S. et al.: *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, London, Sotheby's, 1988, págs. 166-167.



2



3

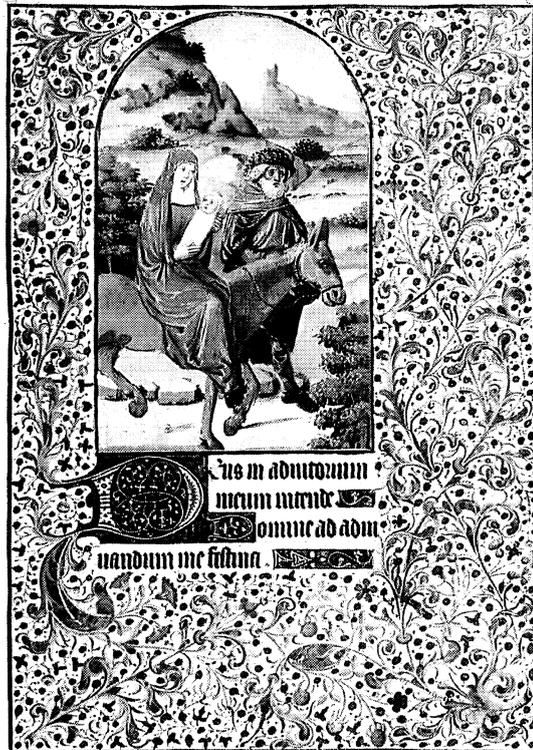


Fig. 1. Calendario: Géminis y Siega de cereales. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 2. San Lucas. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 3. Huida a Egipto. Madrid. Biblioteca Nacional.

Agosto: Trilla con mayal (f. 8) y Virgo en forma de joven muchacha con una palma en la mano (f. 8 v.).

Septiembre: Vendimia (f. 9) y Libra en forma de balanza (f. 9 v.).

Octubre: Vareo de las encinas para la alimentación de los cerdos (f. 10) y Escorpio en forma de escorpión (f. 10 v.).

Noviembre: Matanza del cerdo (f. 11) y Sagitario en forma de centauro que dispara una flecha para atrás (f. 11 v.).

Diciembre: Fabricación del pan (f. 12) y Capricornio en forma de prótomo de cabra asomando de la concha de un caracol (f. 12 v.).

Fragmentos de los evangelios. Evangelio según San Juan (I, 1-14): San Juan en la Isla de Patmos (f. 13), Evangelio según San Lucas (I, 26-38): San Lucas (f. 15, fig. 2), Evangelio según San Mateo (II, 1-12): San Mateo (f. 16 v.), Evangelio según San Marcos (XVI, 14-20): San Marcos (f. 18 v.).

Fragmento de la pasión según San Juan: Cristo presentado al pueblo (f. 20).

Obsecro te: Virgen con el Niño (f. 24).

O intemerata: Piedad (inicial) (f. 27 v.).

Horas de la Virgen. Maitines: Anunciación (f. 31, fig. 5), Laudes: Visitación (f. 54 v., fig. 4), Prima: Natividad (f. 65 v.), Tercia: Anuncio a los Pastores (f. 71), Sexta: Epifanía (f. 75 v.), Nona: Presentación en el templo (f. 79 v., fig. 7), Vísperas: Huida a Egipto (f. 84, fig. 3), Completas: Coronación de la Virgen (f. 90 v., fig. 9).

Salmos penitenciales: El rey David en oración (f. 103, fig. 6).

Horas de la Cruz: Crucifixión (f. 130 v.).

Horas del Espíritu Santo: Pentecostés (f. 139 v., fig. 10).

Oficio de Difuntos: Misa de Difuntos (f. 146 v., fig. 8).

Sufragios de los Santos: Trinidad (f. 185, fig. 11), Pentecostés (inicial) (f. 186), Espíritu Santo (inicial) (f. 186), Arma Christi (inicial) (f. 187), San Juan Bautista (f. 188, fig. 12), San Pedro y San Pablo (f. 189).

Campañas de realización de la decoración

Como hemos venido señalando el Libro de Horas no fue iluminado en un único taller ni en un breve periodo de tiempo. Podemos distinguir al menos tres fases en su elaboración. En una primera etapa se llevó a cabo la escritura del texto, gran parte de la decoración no figurada y tres de las miniaturas. Una segunda etapa fue la que menos huella dejó en el manuscrito, ya que sólo se hicieron dos miniaturas y algunas orlas. Por último en una tercera etapa se abordó la ejecución de la mayor parte de las miniaturas, además de completarse las orlas.

La primera campaña: el Maestro de Luçon

El primer taller realizó las dos primeras miniaturas de las Horas de la Virgen (Anunciación del f. 31 y Visitación del f. 54 v.), y la correspondiente a los Salmos Penitenciales (el rey David en oración del f. 103). Miden 93 x 73 mm y su estilo las sitúa dentro del gótico internacional parisino del primer cuarto del siglo xv. Sus principales características estilísticas nos llevan a atribuir las al Maestro de Luçon.

Este maestro recibe su nombre por el Misal y Pontifical encargado por Etienne Loypeau, obispo de Luçon (París, Bibliothèque Nationale Lat. 8886). El nombre fue creado por Meiss

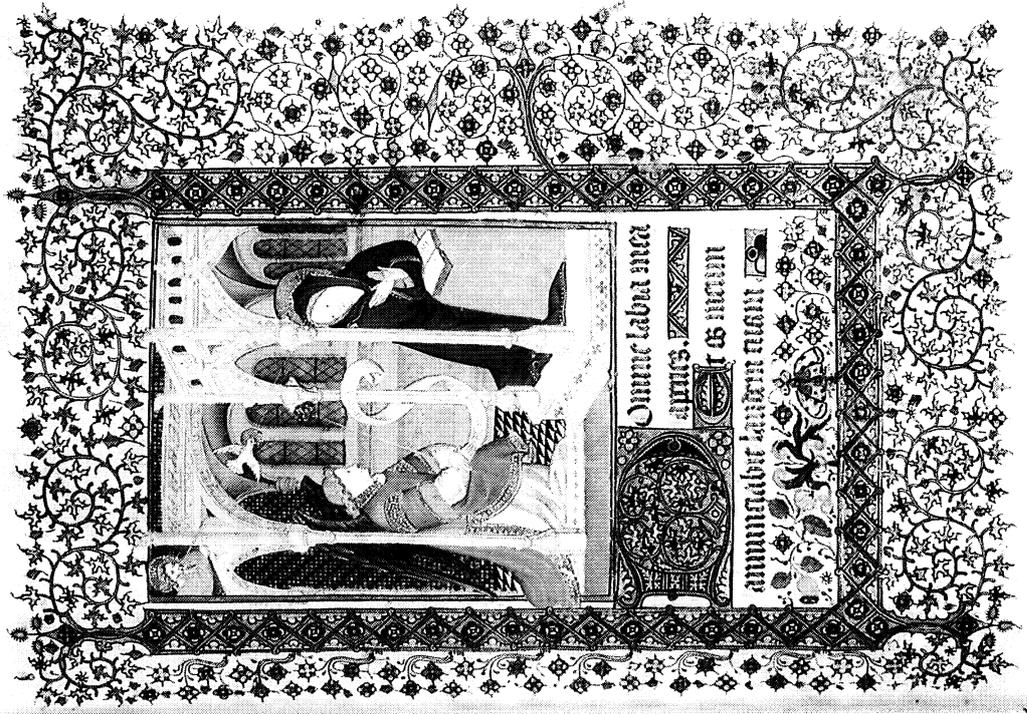


Fig. 5. *La Anunciación*. Madrid. Biblioteca Nacional.

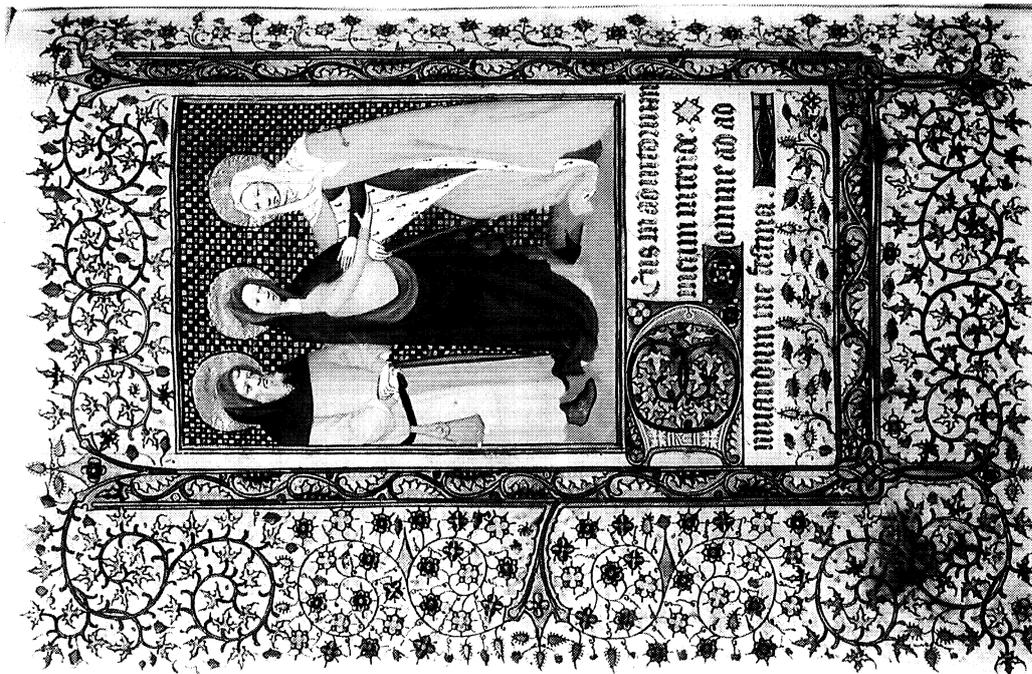


Fig. 4. *La Visitación*. Madrid. Biblioteca Nacional.

en 1956¹² y rechazado más tarde por Sterling ya que no identifica su lugar de trabajo ni el lugar donde se conserva su principal manuscrito, por lo que prefiere el de Maestro de Etienne Loyseau¹³. Sin embargo seguiremos el nombre habitual para evitar confusiones.

Según Meiss, el Maestro de Luçon fue, después de Jean de Limbourg, el principal miniaturista del gótico internacional parisino¹⁴. Su obra se caracteriza por el uso de colores pálidos y luminosos y por las figuras elegantes resueltas a base de trazos largos y curvilíneos. Sin embargo no encontramos en sus escenas la preocupación por el paisaje de algunos de sus contemporáneos (los Limbourg, el Maestro de Boucicaut), y sólo en algunos interiores puede observarse un tratamiento del espacio derivado de modelos italianos trecentistas. Dirigió un prolífico taller del que salió un considerable número de Libros de Horas, siempre de gran refinamiento, aunque poco innovadores en cuanto a iconografía y composición. También ilustró manuscritos religiosos y profanos.

Las miniaturas de este códice son de elevada calidad y deben ser del propio maestro. Respecto a la fecha no es fácil precisar demasiado. La obra del Maestro de Luçon abarca un arco cronológico de dieciséis años, entre 1401 y 1417. La influencia de las *Belles Heures* del Duque de Berry (Nueva York, Metropolitan Museum), obra de los Limbourg, nos obliga a situarnos después de 1408¹⁵. Sin embargo nos hallamos lejos aún de la complejidad de las composiciones de su manuscrito más tardío, las *Horas De Lévis* (New Haven, Beinecke Library, ms. 400) de 1417¹⁶. Por todo ello nos inclinaremos por una datación hacia 1410.

Como es frecuente en los Libros de Horas la Anunciación (f. 31, fig. 5) es la miniatura de mayor calidad de todo el manuscrito. Se aparta del modelo más habitual en el arte francés del siglo xv a partir de las *Horas Boucicaut*, que situaba la escena dentro de una iglesia y opta por un marco arquitectónico más arcaico, un pórtico abierto al aire libre, derivado de modelos italianos¹⁷. La composición parece inspirarse en la Anunciación de las *Belles Heures* del Duque de Berry (f. 30), especialmente en la posición de perfil del ángel y en el gesto de la Virgen, que gira sobre sí misma cruzando las manos sobre el pecho. Sin embargo, las proporciones achataadas de las figuras se apartan claramente de la estilizada elegancia del arte de los Limbourg. Dentro de la obra conocida del Maestro de Luçon hay que recordar la Anunciación de las *Horas Walters* 231¹⁸, con la que comparte similitudes en la figura de la Virgen y, sobre todo, en la arquitectura (solería, arcos cortados y proyectados hacia el espectador)¹⁹.

Otro detalle característico es que la composición desborda el marco de la miniatura en varias zonas. Así ocurre con el borde trasero de la dalmática del ángel, con el nimbo de Dios Padre

¹² Meiss, M.: «The exhibition of french manuscripts of the XIII-XVI centuries at the Bibliothèque Nationale», en *Art Bulletin*, 1956, pág. 193.

¹³ Sterling, C.: *La peinture médiévale à Paris: 1300-500*, Paris, 1987-1990, vol. 1, pág. 325.

¹⁴ Meiss, M.: *French painting in the time of Jean de Berry: the Limbourgs and their contemporaries*, London, 1974, pág. 393.

¹⁵ Sobre las *Belles Heures* existe una amplia bibliografía, entre la que hay que destacar Meiss, M. y Beatson, E.: *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry*, Paris, Draeger, 1975.

¹⁶ Véase Meiss, M.: *The De Lévis Hours and the Bedford workshop*, New Haven, 1972.

¹⁷ Véase Robb, D. M.: «The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries», en *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, pág. 485. Un ejemplo particularmente cercano al que comentamos lo constituye la Anunciación de Duccio para la predela de la Maestá de Siena (Londres, National Gallery).

¹⁸ Randall, L. M. C.: *Medieval and Renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore-London, 1989-1992, vol. I, págs. 228-232.

¹⁹ El templete es semejante al que aparece en la Anunciación (f. 15 v.) de las *Horas de René de Anjou* (Londres, British Library, ms. Egerton 1070), atribuida al maestro Egerton. Véase Schilling, R.: «The Master of Egerton 1070 (Hours of René d'Anjou)», en *Scriptorium*, VIII, 1954, pág. 273.

y con algún remate superior de la arquitectura ²⁰. El fondo de la composición se desarrolla como un entramado de pequeños cuadrados, rojos, azules y dorados, idéntico al de la Visitación y, transformado en rombos, al del rey David. Los tipos humanos, con su refinado dibujo y acusada palidez, son quizá el aspecto más «luçoniano» de esta miniatura. Especialmente el ángel, cuya postura se asemeja al de la Anunciación del Misal de Etienne Loyseau ²¹, y cuyo rostro de perfil es idéntico al de numerosas figuras del *Terence des ducs*.

La Visitación (f. 54 v., fig. 4) se desarrolla al aire libre, aunque no hay apenas referencias espaciales. La composición deriva de la Visitación de las *Horas Boucicaut* ²² (París, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 65 v.). La postura de Santa Isabel es muy similar y la Virgen, aunque adopta un gesto distinto, tiene también gran parecido. Las mayores diferencias proceden del entorno de ambas figuras. El amplio paisaje del fondo queda suprimido y la compañía de dos ángeles es sustituida por San José, cuya presencia, aunque no es frecuente en las Visitaciones de la primera mitad del siglo xv, puede encontrarse en otros Libros de Horas del momento ²³. Por otro lado el colorido, con su preferencia por las tonalidades luminosas (rosas, azules), y los rostros, de rasgos menudos y ojos rasgados, acercan la miniatura a la obra del Maestro de Luçon ²⁴.

Para la ilustración de los Salmos penitenciales se ha elegido la iconografía más frecuente en los Libros de Horas franceses del siglo xv: la penitencia del Rey salmista tras la trágica historia de Betsabé y Urías (f. 103, fig. 6). La miniatura resulta menos afortunada que las anteriores, quizá por su peor estado de conservación, especialmente importante en las pérdidas de color del rostro del Rey. Además la figura de David está dibujada con menos cuidado y el exceso de bandas doradas resta volumen al conjunto. La composición es simple. El diálogo entre Dios Padre, en el ángulo superior izquierdo y el Rey arrodillado crea una fuerte diagonal. El elemento más interesante de la escena es sin duda el paisaje, el único de este taller que encontramos en el manuscrito. Se articula a base de dos formaciones rocosas, entre las que crecen unos pequeños árboles de tamaño muy inferior al del Rey que pueden verse en otros manuscritos del Maestro de Luçon y su taller ²⁵. El primer plano aparece levemente redondeado ²⁶, mientras que el efecto de profundidad queda anulado por un fondo de rombos. La combinación de paisaje y fondo cuadrículado es frecuente en los manuscritos parisinos del momento, pero no en las obras del Maestro de Luçon.

En esta primera fase se llevaron a cabo dos tipos distintos de orlas, que denominaremos tipo 1 y tipo 2. Las orlas del tipo 1 son las más frecuentes en la miniatura francesa de la época del

²⁰ Es un recurso que aparece en varios manuscritos del maestro de Luçon, como, por ejemplo, en algunas escenas del *Terence des ducs* (París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 664, f. 47). Sterling, C.: *Op. cit.*, vol. 1, pág. 328.

²¹ Meiss, M.: *The Limbourgs...*, fig. 513.

²² Sobre las *Horas Boucicaut* véase Meiss, M.: *French painting in the time of Jean de Berry: the Boucicaut master*, London, 1968, con todas las referencias anteriores.

²³ Por ejemplo el conservado en Österreichische Nationalbibliothek (Ser. Nov. 2614) f. 51 v. Véase Trenkler, E.: «A newly discovered book of hours by the Master of the Duke of Bedford», en *Gazette des Beaux Arts*, 1954, t. I, págs. 27-34 y Meiss, M.: *The De Lévis Hours...*, figs. 22 y 23.

²⁴ Compárese por ejemplo el rostro de San José con el San Joaquín del f. 446 v. del *Misal de Etienne Loyseau* (Leroquais, V.: *Les pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1937, pl. XCII) o el del rey que levanta la mano en la Epifanía del f. 58 del Libro de Horas de la British Library, Yates Thompson, 37, (Meiss, M.: *French painting in the time of Duc de Berry: the late XIVth Century and the patronage of the Duke*, London, 1967, fig. 267) y los rostros de la Virgen y Santa Ana con las figuras femeninas del *Terence des ducs* o del *Cas de nobles hommes et femmes* de Bocaccio, Ginebra, Bibliothèque Publique et Universitaire, fr. 190 (Meiss, M.: *The Limbourgs...*, figs. 161 y 509).

²⁵ Como en las *Églogas y Geórgicas* de Virgilio de Holkam Hall (Meiss, M.: *The Limbourgs...*, fig. 246) o las *Horas De Lévis* (Meiss, M.: *The De Lévis Hours...*, fig. 4).

²⁶ Es un recurso que aparece en la miniatura francesa a mediados del siglo xiv y que será muy utilizado desde comienzos del siglo xv por Jacquemart de Hesdin y por el maestro de Boucicaut (véase Sterling, C.: *Op. cit.*, vol. 1, págs. 358-59). Posteriormente Fouquet retomará este artificio (White, J.: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, 1993, págs. 235-36).

Duque de Berry. Una fina moldura separa el texto de la orla en la parte inferior y en los márgenes laterales. Esta moldura se convierte en los folios que llevan miniatura (31, 54 v., 103; figs. 5, 4 y 6) en una banda más ancha con decoración vegetal o geométrica. De las cuatro esquinas y de la mitad del margen exterior de este marco salen unos vástagos que soportan los roleos en espiral que forman la orla y que llevan hojas de hiedra y flores. Una característica de estas orlas, que se repetirá en el tipo 2, es que la orla del verso de cada folio es idéntica a la del respectivo recto, es decir, se han realizado calcándolas²⁷. Las orlas del tipo 2 son las más abundantes del manuscrito (fig. 1). Debieron ser realizadas poco después que las del tipo 1, pero también en el taller del Maestro de Luçon. En los folios 127 y 134 puede verse como algunas orlas iniciadas según el tipo 1 fueron dejadas a medias y terminadas según el tipo 2. La principal característica de estas orlas es la utilización del acanto, introducido en la miniatura francesa por el Maestro Boucicaut. El colorido es más rico que en las orlas de tipo 1 y junto al azul y al rojo encontramos también rosas, amarillos y verdes.

La segunda campaña de iluminación: el Grupo François

A mediados de siglo se reanudó la iluminación del manuscrito en un prolífico taller parisino, el llamado Grupo François. En 1892 Durrieu atribuyó una serie de manuscritos al iluminador Jacques de Besançon, a partir de una miniatura de un *Office noté de Saint Jean l'Évangéliste* (París, Bibliothèque Mazarine, ms. 461)²⁸. Unos años más tarde se descubría un documento que indicaba la intervención de un «egregius pictor franciscus» en uno de los manuscritos de este grupo²⁹ y Durrieu traspasó todas estas obras al nuevo Maestro François. Pero fue Eleanor Spencer³⁰ la que clarificó el asunto al dividir toda esta producción en tres maestros: el Maestro de Jean Rolin II, el Maestro François y el Principal Asociado del Maestro François, también denominado Maestro de Jacques de Besançon. Esta distinción parece correcta y, con algún cambio menor, ha sido mantenida por la crítica hasta el momento. Sin embargo la obra de estos maestros guarda estrechas semejanzas entre sí y la labor de distinción de cada una aún no puede darse por finalizada. Por eso parece adecuado hablar de un Grupo François, fuertemente caracterizado, en cuyo seno cabe distinguir varios estilos³¹.

Dentro de este Grupo François se llevaron a cabo dos miniaturas, cada una dentro de un estilo diferente: la Misa de Difuntos (f. 146 v.), cercana al Maestro de Jean Rolin II y la Presentación (f. 79 v.), dentro del estilo del propio Maestro François. Ambos maestros colaboraron en varias obras. Spencer cita los manuscritos de Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. s. n. 13237 y de Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 285. Por ello no es extraño encontrarlos trabajando juntos en este manuscrito.

El Maestro de Jean Rolin II es llamado así por su principal mecenas, cardenal y obispo de

²⁷ Este procedimiento, que permitía al iluminador ahorrarse parte del trabajo de diseñar un número tan elevado de orlas fue habitual en la miniatura francesa del siglo xv. Ross señaló que este método aparece en las *Horas Bedford* (Londres, British Library Ms. Add. 18850) y en el Libro de Horas de la British Library, Ms. Egerton 2019. Véase, Ross, D. J. A.: «An illuminator's labour-saving device», en *Scriptorium*, 16, 1962, págs. 94-95.

²⁸ Durrieu, P.: *Un grand enlumineur parisien au XVe siècle: Jacques de Besançon et son oeuvre*, Paris, 1892.

²⁹ Véase Thuasne, L.: «François Fouquet et les miniatures de la Cité de Dieu de Saint Augustin», en *Revue des Bibliothèques*, VIII, 1898, págs. 33-57.

³⁰ Spencer, E. P.: «Dom Louis de Busco's Psalter», en *Gatherings in honor of Dorothy Miner*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1974, págs. 227-240.

³¹ Así hace Marrow, J. H.: *The Hours of Simon de Varie*, London, Thames and Hudson, 1994, pág. 15. Sobre el tema véase también Avril, F. y Reynaud, N.: *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520*, Paris, 1993, págs. 38-52 y 256-262 y Sterling, C.: *Op. cit.*, vol. 2, págs. 177-181.

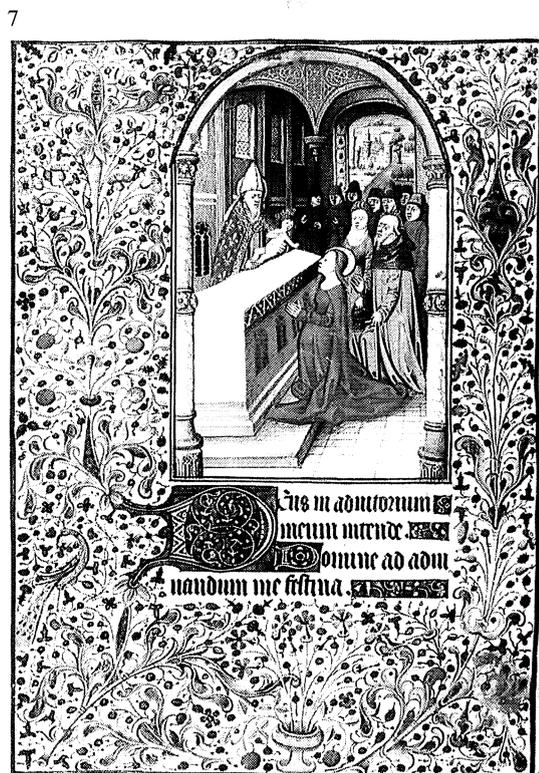


Fig. 6. *El rey David en oración*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 7. *La Presentación*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 8. *Misa de Difuntos*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Autun³². Según Spencer procedía del Norte, ya que encuentra en su estilo relaciones con el Maestro de Flemalle y Petrus Christus, mientras que Sterling prefiere considerarlo de origen borgoñón³³. Trabajó en París entre 1445 y 1465. Su obra supone un puente entre los últimos vestigios del gótico internacional y el estilo ecléctico dominante en la miniatura parisina de la segunda mitad del siglo xv. Se caracteriza por el dibujo enérgico, los colores claros y una fuerte volumetría que no excluye el gusto por el detalle. Sus figuras se distinguen por las cabezas alargadas, de nariz prominente y labios superiores poco desarrollados. Los espacios son claros y bien organizados, aunque la perspectiva no suele estar bien conseguida.

En la miniatura del Oficio de Difuntos se emplea la iconografía más habitual en la primera mitad del siglo xv: la celebración de la Misa de Difuntos (fig. 8). Los rostros de los personajes son fuertemente expresivos, especialmente los del grupo de clérigos de la derecha, mientras que sus indumentarias se resuelven de un modo sumario. La perspectiva se obtiene levantando desmesuradamente el plano del suelo. Puede observarse también un gusto por la descripción minuciosa de los detalles del interior de la iglesia. Son todos rasgos que corresponden al estilo del Maestro de Jean Rolin II. Sin embargo no debe ser obra del propio maestro sino de algún discípulo ya que se halla lejos de los refinamientos compositivos y cromáticos de sus mejores obras, como el *Horloge de Sapience* (Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. IV, 111)³⁴.

El Maestro François trabajó entre 1460 y 1480 en París, donde fue jefe de un taller muy activo y de gran influencia entre los miniaturistas contemporáneos, ya que conocemos numerosas obras dentro de su estilo. Teniendo en cuenta las fases de actividad de los dos artistas que trabajan en esta campaña de iluminación pueden fecharse ambas miniaturas entre 1460 y 1465.

La Presentación en el templo (fig. 7) se desarrolla dentro de una iglesia de estilo híbrido de formas góticas (tracerías, capiteles vegetales) y renacentistas (arcos de medio punto, molduraciones). Como es usual en la iconografía cristiana se sintetizan dos escenas evangélicas: el encuentro con el anciano Simeón, con una capa decorada con flores de lis, y la presentación en el templo propiamente dicha³⁵. La miniatura no tiene suficiente calidad como para ser atribuida al propio Maestro François y debe considerarse más bien obra de taller. La composición es similar a la de otras presentaciones de los numerosos Libros de Horas de este maestro y sus discípulos³⁶, al igual que el encuadramiento arquitectónico³⁷. Los tipos humanos son también muy característicos. Se reconocen por la piel muy blanca y las facciones monótonas e inexpresivas, dis-

³² Spencer, E. P.: «L'Horloge de Sapience, Bruxelles, Bibliothéque Royale, ms. IV, 111», en *Scriptorium*, XVII, 1963, págs. 292-93.

³³ Spencer, E. P.: «L'Horloge de Sapience...», págs. 277-299 y Sterling, C.: *Op. cit.*, vol. 2, pág. 181.

³⁴ Con el que comparte, no obstante, algunas características, como los tipos faciales (monje a los pies de la cruz del f. 15 v.) o detalles similares en la descripción de los interiores, como la decoración parietal de ricas telas (ff. 13 v., 15 v. y 20 v.), los techos de bóvedas de cañón de madera (f. 90 v.) y los suelos fuertemente inclinados, algunos con un enlosado en tonos verdosos muy parecido (ff. 15 v., 20 v. y 39). Sobre este manuscrito el estudio más reciente es Monks, P. R.: *The Brussels Horloge de Sapience: iconography and text of Brussels, Bibliothéque Royale, ms. IV, 111*, Leyden-Nueva York, 1990.

³⁵ Shorr, D. C.: «The iconographic development of the Presentation in the Temple», en *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, págs. 17-32.

³⁶ En la Presentación de las *Horas de René de Lorraine* (Lisboa, Fundação Gulbenkian, L. A., 147, f. 34 v.) encontramos una disposición muy similar de los personajes, pero en sentido inverso. Véase *Illustrations from one hundred manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson*, London, 1915, vol. 5, n.º XLIII. Es también parecida la escena del Libro de Horas Lat. 1366 de la Bibliothéque Nationale de París, aunque con menor número de figuras, atribuido al Maestro de Jacques de Besançon (Avril, F. y Reynaud, N.: *Op. cit.*, n.º 138, pág. 259). Véase también la Presentación de las *Horas de Le Jay* (antigua colección Durrieu) en Durrieu, P.: *Op. cit.*, pl. V.

³⁷ La disposición de la escena entre dos columnas que sostienen un arco rebajado que se divide en otros dos arcos más pequeños dejando una clave pinjante en el centro aparece ya en las *Horas de Jacques de Langeac* (Lyon, Bibliothéque Municipale, ms. 5154, f. 55), véase Avril, F. y Reynaud, N.: *Op. cit.*, pág. 46. En la Presentación de las *Horas de René de Lorraine* el muro del fondo se articula de manera muy similar a base de ventanas en la parte superior y huecos con tracerías en la parte baja.

tinguibles por las ojeras y el dibujo marcado de la nariz. Van vestidos con ropajes de colores vivos modelados a veces con oro.

En esta campaña también se llevarían a cabo nuevas orlas, que denominaremos tipo 3, en los folios que quedaban sin iluminar (figs. 2, 3, 7, 9 y 10). Están rodeadas, excepto en los folios 139 v. y 146 v., por un filete dorado y se caracterizan por la utilización profusa de grandes hojas de acanto de color azul y ocre, organizadas a veces en torno a ejes de simetría. Entre el acanto encontramos motivos vegetales (florecillas, fresas) y zoomorfos (pájaros y otras aves, mariposas). Derivan de las utilizadas por el Maestro Bedford y su taller.

La tercera campaña de iluminación: el Maestro de Monypenny

Cuando el libro pasa al tercer taller que se ocupará de él, quedaban por realizar la mayor parte de las miniaturas. A partir de su estilo pueden atribuirse a un taller que trabajó en Bourges en las últimas décadas del siglo xv: el taller de los Montluçon, y más concretamente, a uno de sus principales artistas: el Maestro de Monypenny.

Los comienzos de la actividad de los talleres de iluminación de manuscritos en Bourges deben situarse hacia 1470 ³⁸. La figura más destacada en este primer momento es Jean Colombe, cuya actividad se extenderá hasta 1493. En este último tercio del siglo xv el taller de los Montluçon tuvo también un cierta reputación, aunque su producción conservada es escasa. Es posible que fuera ante todo un taller de pintores y que su dedicación a la ilustración de libros fuera esporádica. Lo cierto es que sus obras en ambos campos no han sido suficientemente estudiadas y probablemente aparecerán algunas nuevas entre la producción anónima del período. Jean y Jacquelin de Montluçon aparecen documentados en los archivos de Bourges entre 1461 y 1505 como decoradores al servicio de la ciudad ³⁹. Sin embargo se conocen sus firmas sobre dos miniaturas y una tabla, lo que ha permitido reunir a su alrededor otras obras de estilo similar.

La producción como miniaturista de Jean de Montluçon se agrupa en torno a las *Horas de Chappes* (París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 438), que llevan la firma: «Ioannes de Montelucio me pinxit». De Jacquelin de Montluçon, hijo de Jean, conservamos el retablo de los Antonitas de Chambéry del que firmó uno de los paneles, la *Resurrección de Lázaro*, que tiene al verso una *Anunciación* (Museo de Bellas Artes de Lyon) ⁴⁰. Su obra como miniaturista se centra en el *Breviario de Monypenny* (Estados Unidos, col. part.), obra ambiciosa, con 822 folios, que lleva las armas de los Monypenny, una de las principales familias escocesas instaladas en Francia en el reinado de Carlos VII ⁴¹.

Desde los primeros estudios se distinguieron tres miniaturistas en las escenas de este Breviario. Uno de ellos sería un discípulo de Colombe, otro sería Jacquelin de Montluçon, cuya firma aparece en el f. 76, mientras que un tercer maestro habría realizado la mayor parte de los temas del Antiguo Testamento. Van der Put atribuyó este grupo de miniaturas a Jean de Montluçon. Sin embargo esta atribución ha sido distribuida por Nicole Reynaud, quien ha acuñado un nuevo nombre para el autor de estas miniaturas: el Maestro de Monypenny ⁴².

³⁸ Avril, F. y Reynaud, N.: *Op. cit.*, pág. 325.

³⁹ Ribault, J.-Y.: «Le retable des Antonites de Chambéry et l'atelier de Jean et Jacquelin de Montluçon, peintres de Bourges», en *Savoie et région alpine. Actes du 16e Congrès national de sociétés savantes*, Chambéry-Annecy, 1991.

⁴⁰ El retablo está hoy en día disperso. Además de la tabla de Lyon se conserva otra en el Museo de Chambéry con el *Martirio de Santa Catalina* y el *Descenso al Limbo*.

⁴¹ Sobre el Breviario Monypenny véase Van de Put, A.: «The Monypenny Breviary», en *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland. Session 1921-22*, vol. LVI, 5.ª Serie, vol. VIII; Beck, E.: «The Monypenny Breviary», en *Burlington Magazine*, LV, 929, págs. 272-277 y Avril, F. y Reynaud, N.: *Op. cit.*, págs. 340-42.

⁴² El nombre apareció primero en Reynaud, N.: «Georges Trubert: enlumineur du roi René et de René II de Lorraine», en *Revue de l'Art*, n.º 35, 1977, pág. 53 y después en Avril, F. y Reynaud, N.: *Op. cit.*, pág. 342.

Nicole Reynaud ha descrito los principales rasgos estilísticos del Maestro de Monypenny. Las escenas son interiores en su mayoría, con hábiles efectos de luz. El colorido es rico, con abundantes retoques de oro. Son muy características las figuras grandes de volumen acusado, cuyos rostros, especialmente los masculinos, son de contornos netos, cejas anchas, labio superior fino, barba partida y mejillas con huesos prominentes. A partir de la comparación entre las escenas de esta tercera campaña y de la obra conocida del Maestro de Monypenny creemos que pueden serle atribuidas y fecharse hacia 1490-1500. El estilo no es tan característico como en otras obras suyas, quizá debido al hecho de tratarse de la finalización de un manuscrito, lo que impidió al artista organizar la página a su gusto, con sus habituales encuadramientos de arquitecturas híbridas.

No es fácil explicar porqué un Libro de Horas que había sido escrito e iluminado en París fue terminado por un artista de Bourges. Sin embargo Cahn y Marrow han señalado como los calendarios y los sufragios de los santos de otros Libros de Horas de este taller siguen el uso de París ⁴³. Dos hipótesis pueden hacerse para explicar este hecho; bien nos encontramos ante un taller que tuvo suficiente importancia como para realizar encargos para clientes parisinos, bien alguno de sus componentes, como el Maestro de Monypenny, trabajaron también en París.

Como ya hemos visto el Maestro de Monypenny siguió en la decoración del calendario la iconografía usual en este tipo de textos. Las escenas se sitúan en viñetas de pequeño tamaño (42 x 32 mm), por lo que se resuelven casi siempre con un sólo personaje y un escenario sencillo. Las labores de los meses se van desarrollando en el centro del margen derecho del recto de cada folio mientras que los signos del zodiaco se representan en el margen izquierdo del verso de cada folio (fig. 1).

En las labores de los meses la iconografía se presta a la descripción de diferentes aspectos de la realidad social ⁴⁴. Pueden distinguirse dos modelos de figuras: aristócratas y campesinos. Los primeros, que protagonizan los meses de febrero, abril y mayo, están representados con personajes esbeltos, de facciones finas y ricos vestidos. Los campesinos son las figuras centrales de los meses restantes y se representan mediante figuras achaparradas y peor proporcionadas, de facciones bastas e indumentarias sencillas.

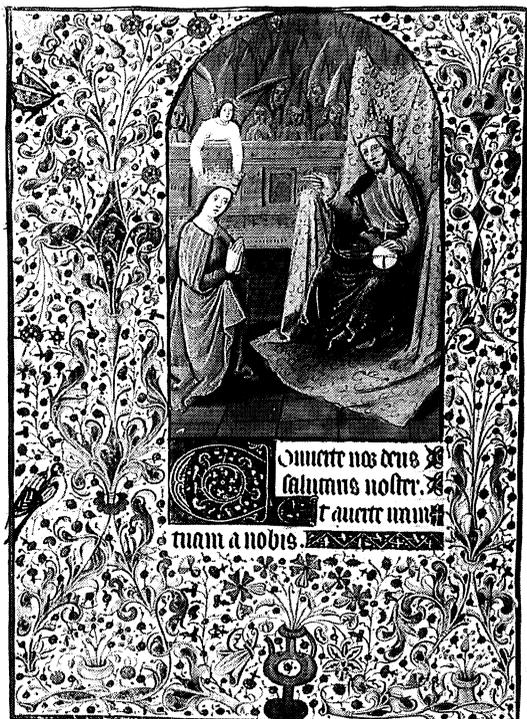
En los signos del zodiaco lo más interesante es la presencia de desnudos, que no volverán a aparecer en el resto del manuscrito. El signo de Géminis se representa con una pareja de hombre y mujer desnudos, cuya mitad inferior queda cubierta por el follaje. En la figura femenina podemos ver la sujeción de este maestro a los cánones flamencos y su alejamiento de los italianos. En efecto se trata de una derivación más del modelo de mujer que dejó plasmado Jan van Eyck en la Eva del Políptico del Cordero Místico de la catedral de San Bavón de Gante. Es una mujer de largos cabellos, en este caso rubios; con pechos pequeños, elevados y separados; anchas caderas y vientre abultado ⁴⁵.

Las restantes escenas miden 122 x 75 mm, las grandes, y 24 x 32 mm, las iniciales. Las composiciones suelen ser sencillas. Aquellas con pocas figuras (Natividad del f. 65 v. o la Epifanía del f. 75 v.) se resuelven con cierta torpeza, con los personajes mal relacionados entre sí. Otras en cambio (Cristo presentado al pueblo del f. 20, Pentecostés del f. 139 v., fig. 10, Anuncio a los Pastores del f. 71) son más ambiciosas. La Pentecostés huye del habitual esquema simétrico y

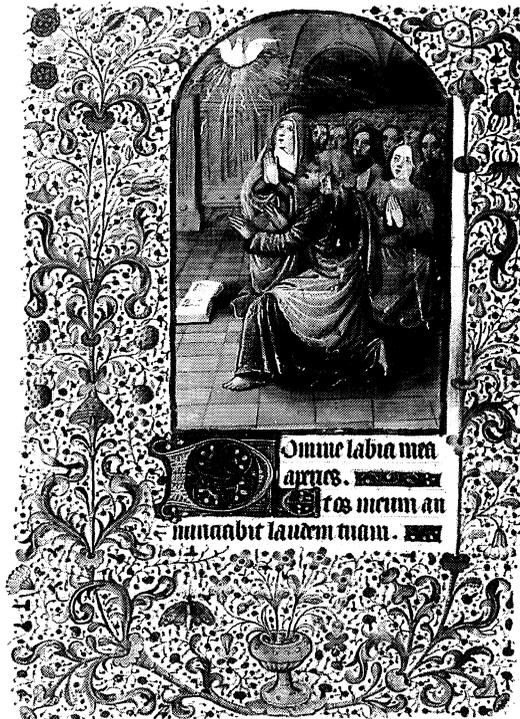
⁴³ Nos referimos a las *Horas Vanderbilt* (New Haven, Beinecke Library, ms. 436) y a un Libro de Horas en la Public Library de Nueva York, (ms. 153). Véase Cahn, W. y Marrow, J. H.: «Medieval and Renaissance Manuscripts at Yale: a selection», en *Yale University Library Gazette*, 52, 1978, pág. 260.

⁴⁴ Sobre este tema véase Alexander, J. J. G.: «Labeur and Paresse: ideological representations of medieval peasant labor», en *The Art Bulletin*, vol. 72, 1990, págs. 436-52.

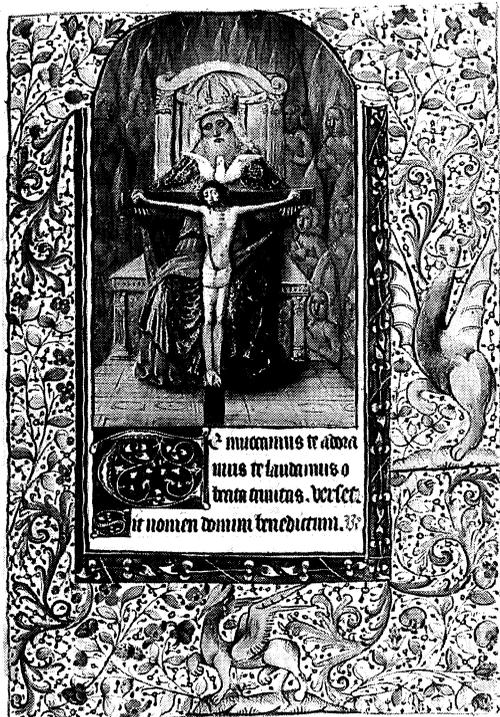
⁴⁵ Pueden encontrarse influencias flamencas en otros personajes, como el ángel que acompaña a San Mateo (f. 16 v.), cuyo rostro, redondo y con los párpados gruesos y caídos, deriva de la pintura de Memling y de Gerard David.



11



10

Fig. 9. *La Coronación de la Virgen*. Madrid. Biblioteca Nacional.Fig. 10. *Pentecostés*. Madrid. Biblioteca Nacional.Fig. 11. *La Trinidad*. Madrid. Biblioteca Nacional.Fig. 12. *San Juan Bautista*. Madrid. Biblioteca Nacional.

12

consigue un cierto dinamismo en su composición diagonal ⁴⁶. El Cristo presentado al pueblo recoge la disposición en dos planos que había difundido unos años atrás el arte flamenco ⁴⁷. El colorido no es muy amplio pero está utilizado con cierta variedad. Dominan rojos y azules para las indumentarias, con algún toque de verde, siempre muy cargados de trazos dorados.

El tratamiento del espacio es sumario y elemental y en ocasiones recuerda modelos del taller de los Montluçon ⁴⁸. En los interiores este espacio se intenta crear mediante los enlosados y los muros en diagonal, sin que se logre una verdadera perspectiva geométrica. Se aplican esquemas arcaizantes, como los objetos en posición oblicua (taburete de San Marcos, f. 18), retrocediendo respecto a los avances de Fouquet. En ocasiones, como en la Coronación de la Virgen (fig. 9), se producen incluso graves incongruencias espaciales ⁴⁹.

Las figuras son de facciones monótonas e inexpresivas, muy características del Maestro de Monypenny ⁵⁰. Se repiten unos pocos modelos de rostro, según los rasgos ya descritos: el hombre joven de barba castaña (Cristo en los ff. 20 y 90 v. ⁵¹, San Juan Bautista en el f. 188), el hombre anciano de barba blanca (San Marcos del f. 18, San José del f. 84, Dios Padre del f. 185), la Virgen ⁵², etc. Cuando se trata de figuras aisladas se consigue una cierta volumetría a través de composiciones piramidales (San Juan Evangelista del f. 13, San Mateo del f. 16 v.) y de los pliegues de la indumentaria. Sólo en una ocasión se utiliza una figura de medio cuerpo (Virgen con el Niño del f. 24), siguiendo un recurso habitual en Bourdichon, que también fue empleado por el Maestro de Monypenny en las *Horas Vanderbilt*.

El paisaje recoge influencias flamencas, aunque siempre dentro de un lenguaje formulario y convencional. Suele tener un primer término de color ocre y un segundo con tonalidades en verde. En estos dos primeros planos crecen arbustos y árboles de especie indeterminada, con el follaje realizado con puntos dorados. En un tercer plano pueden verse formaciones rocosas de escasa vegetación situadas a ambos lados de la composición. Al fondo se levantan cordilleras azuladas en cuyos picos aparecen a veces castillos (fig. 12). Las fórmulas se repiten de una escena a otra con gran monotonía. Sólo en un caso (Epifanía del f. 75 v.) se intenta crear un efecto lumínico de amanecer.

Las arquitecturas empleadas por este maestro recogen ya aspectos renacentistas pero de manera incompleta y superficial. El único exterior arquitectónico que aparece en todo el libro (la

⁴⁶ Pueden rastrearse composiciones similares en varios Libros de Horas franceses del momento, como el vendido en Sotheby's el 9 de diciembre de 1974, lot. 63, f. 114 v., el conservado en la Bibliothèque Municipale de Rouen (ms. Martainville 183, f. 32 v.), el de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Cod. 1954, f. 23 v.) y el de la Biblioteca Lenin de Moscú (f. 68, n.º 443, f. 47). Sobre los tres primeros véase Pächt, O. y Thoss, D.: *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Französische Schule*, vol. II, Wien, 1974-77, figs. 54 y 56 y Abb. 295.

⁴⁷ Véase por ejemplo los cuadros de El Bosco en Frankfurt (Instituto Städel) y Filadelfia (Museum of Art).

⁴⁸ Así la Natividad (f. 65 v.) sigue en líneas generales la disposición de la Natividad del Libro de Horas de la Bibliothèque Municipale de Lyon (ms. 1541, f. 54 v.), atribuido a Jean de Montluçon. Véase Cotton, F.: «Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon: essai de catalogue», en *Gazette des Beaux Arts*, 1965, n.º 112.

⁴⁹ El enlosado muestra a la Virgen y al ángel que la corona separados por una cierta distancia. Sin embargo ambos parecen estar juntos a tenor de sus actitudes. Encontramos composiciones muy similares en un Libro de Horas conservado en el Lincoln College de Oxford (Lat. 152), atribuido al Maestro François (Alexander, J. J. G. y Temple, G.: *Illuminated manuscripts in Oxford college libraries, the University archives and the Taylor Institution*, Oxford, Clarendon, 1985, n.º 770) y en un Libro de Horas de la Biblioteca Lenin de Moscú (f. 256, n.º 187). Véase Zolotova, Ekaterina y Brylenko, Lioudmila: *Livres d'heures: manuscrits enluminés français du XV^e siècle*, Leningrado, Aurora, 1991, fig. 39.

⁵⁰ Así el rostro del San Juan Evangelista (f. 13) está cercano a algunas figuras femeninas de las *Horas Vanderbilt*, como la Sibila Tiburtina del f. 37 (Reynaud, N.: *Georges Trubert...*, pág. 53).

⁵¹ Esta figura de Cristo es muy parecida a la que aparece adorando Guillaume I Monypenny en el f. 24 v. del Breviario homónimo.

⁵² Compárese por ejemplo la Virgen de la Natividad (f. 65 v.) con personajes femeninos del Maestro de Monypenny como la Virgen de la Visitación de las *Horas Vanderbilt* (f. 37) o la figura femenina sentada del f. 316 v. del *Breviario Monypenny*.

portada del Cristo presentado al pueblo del f. 20) mantiene aún las formas góticas. Es en los interiores donde se despliega el repertorio ornamental, más que arquitectónico, del Renacimiento. Los muros suelen articularse con un zócalo, pilastras de orden incierto y un entablamento por cuyo friso corre a veces una inscripción (Virgen con el Niño del f. 24, San Lucas del f. 15). Los escasos soportes que pueden verse son pilares cuadrados con capiteles de formas híbridas (San Marcos del f. 18 v.) o de fuste acanalado (Pentecostés del f. 139 v.). Tampoco es frecuente a la aparición de cubriciones, pero pueden verse bóvedas de cañón (San Lucas, fig. 2; Virgen con el Niño) y bóvedas con lunetos (Pentecostés). Del mobiliario sólo cabe destacar el rico trono de la Trinidad (f. 185), con pilastras más o menos corintias y rematado con una venera invertida. En conclusión se utilizan los elementos del lenguaje clásico pero con escasa corrección y, desde luego, sin lograr con ellos una articulación espacial verdaderamente renacentista.

En esta campaña también se realizaron las últimas orlas, según los modelos que llamaremos tipos 4 y 5. Las orlas 4 aparecen rodeando páginas de texto en los dos últimos folios del *O intermerata* y en los Sufragios de los Santos. Son una copia de las de tipo 2. Se diferencian por estar rodeadas por una línea en todos los lados y porque el acanto no nace de las molduras que enmarcan el texto. El diseño es más descuidado y en el colorido empleado dominan azules y amarillos. Aparecen también los acantos simétricos que eran característicos del tipo 3.

Las orlas 5 acompañan a las tres últimas miniaturas (figs. 11 y 12). Su principal rasgo en la presencia de *drôleries* en los márgenes inferior y lateral derecho. La mayoría de estas figuras son dragones, muy similares a otros manuscritos franceses y flamencos de la época. En el último folio decorado con este tipo de orlas (f. 189) aparece en el margen inferior un monstruo híbrido formado con partes de distintos animales y en el margen derecho una figura de salvaje, muy frecuente en el arte europeo de finales del siglo xv.