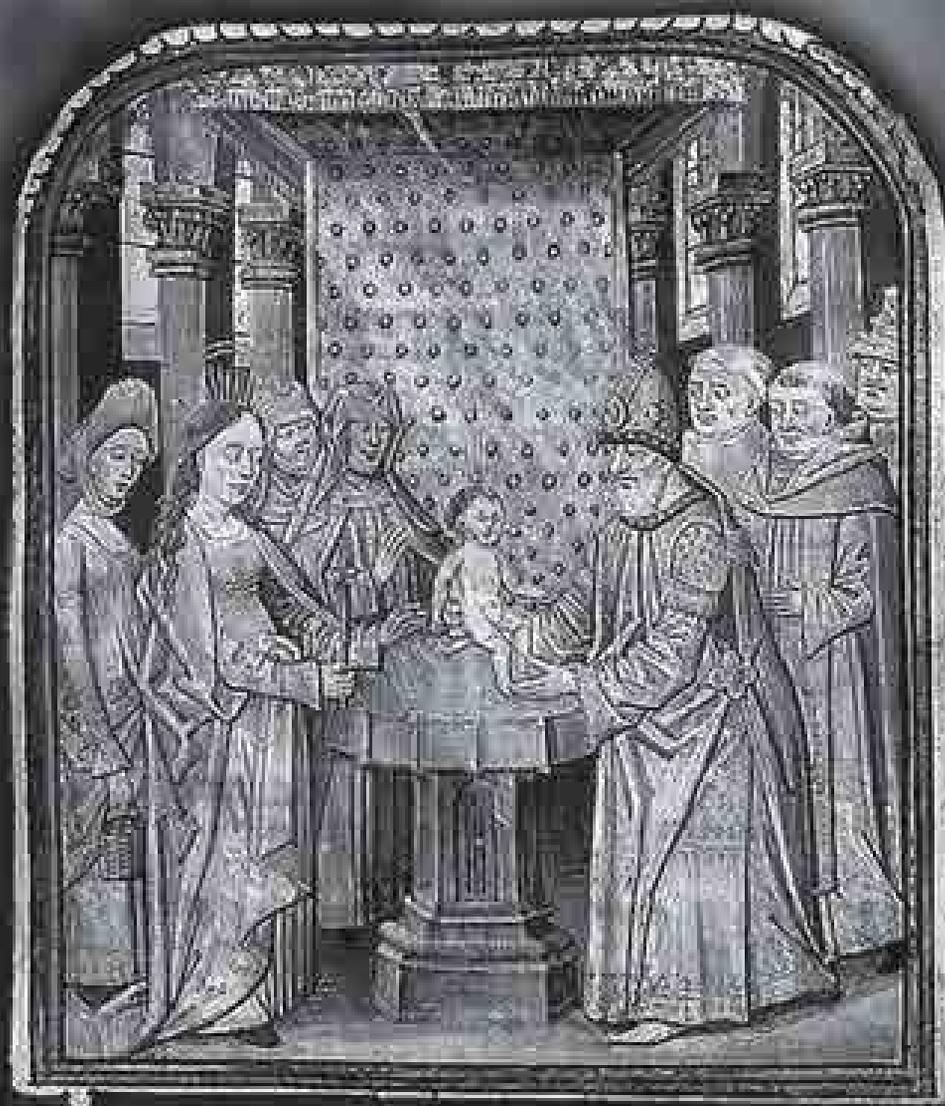


OFFICIUM PARVUM GOTHICUM
Libro de Horas de Guillaume de Montblieru
Francisco Corti



OFFICIUM PARVUM GOTHICUM

Libro de Horas de
Guillaume de Montbleru



Retrato de Jean Luyckx, alias Cools,
Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 2v

OFFICIUM PARVUM GOTHICUM

Libro de Horas de
Guillaume de Montbleru

Análisis codiciológico,
heráldico, iconográfico y estilístico
por Francisco Corti



Corti, Francisco

Officium parvum gothicum : Libro de horas de Guillaume de Montbleru / Francisco Corti ; con colaboración de Javier Storti y Lucía Casasbellas Alconada ; coordinado por Roberto Casazza. - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2008.

96 p. ; 22 x 27.5 cm.

ISBN 978-987-9350-32-4

1. Historia del Arte. 2. Historia del Libro. 3. Manuscritos iluminados

I. Storti, Javier, colab. II. Casasbellas Alconada, Lucía, colab. III. Casazza, Roberto, coord. IV. Título. CDD 709

COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS
Biblioteca Nacional

Director de la Biblioteca Nacional: Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional: Elsa Barber

Investigación: Francisco Corti

Realización: Programa Nacional de Bibliografía Colonial

Edición: Javier Storti y Roberto Casazza

Supervisión general: Coordinación de Actividades Culturales

Coordinación y Producción Editorial: Sebastián Scolnik, Horacio Nieva, María Rita Fernández, Ignacio Gago, Paula Ruggeri

Diseño Editorial y Diagramación: Javier Storti | Programa Nacional de Bibliografía Colonial
Alejandro Truant | Área de Diseño Gráfico

Corrección: Lucía Casasbellas Alconada y Roberto Casazza

Imágenes: Laura Rosato y Clara Guareschi

Agradecimientos: María Etchepareborda, Paula Castro, Martín Blanco, Analía Fernández Rojo, José Emilio Burucúa, Roberto Di Stefano, Hugo Acevedo, Alejandro Parada, Ezequiel Grimson, Gastón Varela, Daniel Campione, Sebastián Pardo, Axel Russo, José Luis Moure y Raúl Jesús Pano

Imagen de tapa: Presentación del Niño en el Templo,
Libro de Horas, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 98r

© 2008, Biblioteca Nacional
Agüero 2502 (C1425EID)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
publicaciones@bn.gov.ar
www.bn.gov.ar

ISBN: 978-987-9350-32-4

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de los editores.

OFFICIUM PARVUM GOTHICUM

RE		Maya. xvij. Jours.
		Et la lune. xvij.
xv	e	S'philipe. S'jaques.
xvi	d	La sainte.
xvii	c	Saint quiriace.
xviii	b	Saint leon.
xix	a	Saint bernart.
xx	z	Saint nicolas.
xxi	y	Saint manet.
xxii	x	Saint mandellio.
xxiii	z	Saint ysidore.

Santoral de Mayo, cod. 178 R, f. 8r

Índice

Palabras preliminares	9
Historia del libro	15
Descripción codicológica	15
Encuadernación	
Contenido	
Escritura	
Dimensiones	
Foliación	
El problema heráldico	23
Estudio de las miniaturas	25
Las miniaturas en grisalla	
Iconografía	
Estilo	
La decoración marginal	
El folio de dedicación	47
Iconografía	
Estilo	
La decoración marginal	
El folio de la crucifixión: Análisis de su decoración marginal	49
Comitente y primer propietario	50
Conclusiones	56
Aportes al conocimiento de la miniatura flamenca hacia 1470	
Reflexiones acerca de algunos motivos de la decoración marginal	
Reflexiones en torno al folio de dedicación	
Notas	63



Epifanía o Visita de los Reyes, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 92r

Palabras preliminares

La Biblioteca Nacional se complace en presentar el *Officium parvum gothicum - Libro de Horas de Guillaume de Montbleru*, concluido en Brujas en 1467. Una gozosa reflexión podría cabernos ahora frente a este libro. Pertenece a un momento crucial de la civilización donde ya actúa laboriosamente la imprenta de tipos móviles, que está en sus comienzos. Pero por más que podamos alojarlo en este momento crucial de la historia de la cultura —es un libro de las vísperas del gran cambio— podemos preguntarnos qué ha variado en la experiencia de la lectura, qué nos diferencia del modo en que leía el propio caballero Guillaume de Montbleru, que encomienda el libro.

Un libro como éste es una condensación dramática de los planos que en su seno conviven agrupándose y desagrupándose constantemente a lo largo de milenios: el texto, la imagen y la fe del lector. No sólo el lector de la materia religiosa, sino el lector como un sí mismo devocional. Ciertamente, el *Officium parvum gothicum* es un denso instrumento litúrgico y a la vez una mercancía de lujo, fabricada por artesanos burgueses para uso de miembros del clero y la nobleza. En su significado inmediato es un pequeño libro de oraciones preparado para una única persona, su comitente, que habría de llevarlo consigo a todo sitio y utilizarlo en sus momentos libres para ahondar su contacto con la divinidad, que tendrá, en este caso, el ropaje completo del cristianismo romano.

El libro ofrece así, sucesivamente, un calendario litúrgico, oraciones dedicadas a memorar la pasión de Cristo y a exaltar al Espíritu Santo y a la Virgen María, salmos penitenciales, letanías y oraciones dedicadas a la memoria de los difuntos. Y todo ello decorado de tan bello e intenso modo que el poseedor de un libro de horas solía establecer un íntimo vínculo anímico con las figuras iluminadas de los episodios bíblicos o hagiográficos que lo decoran, y aun con las figuras monstruosas que a menudo adornan, como en este caso, sus marginalia.

¿Lectura medieval, experiencia del lector tan artesano como los hombres que lo fabricaron, esos artistas de Flandes al promediar el siglo XV? Pero esa artesanía lectora no dista mucho de la nuestra. El lazo subjetivo y moral que se establece en la práctica lectora frente al juego diverso entre iluminuras y sentencias del devocionario, quizás sea un momento arcaico a partir del cual reencontrar al lector contemporáneo, nosotros, que leemos tan diferentemente al borgoñés Guillaume, el remoto lugarteniente de Carlos el Temerario. ¿Acaso podríamos replicar como lectores de hoy la idea de un evento lectural para cada hora del día? Un momento de la historia que releva distintos tipos de lectura —la lectura sacramental, la lectura devocional o la lectura de gesta—, sin duda nos puede remitir a una sociedad estamental. El

feudalismo del leer —o el feudalismo como acto de lectura— puede ser un correlato intelectual de una sociedad instituida a través de una trama compleja de vasallajes. Sin embargo, los modos de lectura son una dinastía muy perdurable, que mantiene a lo largo de los tiempos sus principales características. Con independencia de tratarse de una lectura del culto en la corte de Carlos el Temerario, o de una novela temeraria como *Doktor Faustus* en la Alemania del siglo XX, hay una fe anímica, visual y existencial que pone estos dos momentos de lectura como más semejantes que las respectivas desemejanzas de época.

Si Guillaume de Montbleru leía entonces como nosotros, de todas maneras la experiencia de estar frente a este libro no sólo provoca ese sentimiento indefinible del otro, del semejante, del hipócrita lector que en la oscuridad de los tiempos se nos parece, sino que también sólo así podríamos saber qué tipo de lectura heredamos, aunque parezcamos tan alejados de esos cromos y viñetas sacras. El *Officium parvum gothicum*, como todos los libros de esta estirpe y de esos siglos, nos permite entonces percibir qué le debe la imagen a la letra, en qué proporción se las reclama en nuestra práctica de lectores, cómo adecuarnos a cada momento del día según imaginemos que hay una correspondencia con un texto que le sería conveniente —convicción heredada por el romanticismo y luego por los medios de comunicación de masas— y por último, cuál es la relación entre un almanaque con su códice en torno al fluir de los días y nuestros textos elegidos en medio de lo contingente de nuestras vidas, lo que quizás permitiría la paradoja de que el buen Guillaume de Montbleru estaba preparado para una forma de lectura ajena a la efemérides y el códice, y nosotros, al creernos emancipados de las lecturas de agenda, no hacemos sino tributar un homenaje diario a nuestros artefactos comunicacionales, tan seculares como sugestivamente aptos de introducirnos en una maraña de signos cautivos.

Quizás Guillaume de Montbleru revelaba con la posesión de este libro su aspiración de alcanzar un reconocimiento social más elevado. Nada distante al modo en que la mercancía libro se muestra mucho más pletórica en nuestras actuales Ferias del Libro. Sería muy fácil hacernos preguntas pertinentes que corresponden a nuestra condición de lectores suavemente escépticos de la época, sobre los programas televisivos y suplementos culturales en que se recomiendan lecturas bajo el dulce género de la crítica bibliográfica. Preguntas atinadas, como ¿qué es este extraño libro de horas?, ¿para qué servía?, ¿cómo se utilizaba?, ¿qué enseñanzas proveía a sus posibles usuarios en el siglo XV? Y no serían desacertadas algunas respuestas, para las cuales nos remitiríamos a un mundo en el que todavía sobrevivían, en un contexto de creciente desarrollo de las burguesías mercantiles, sólidas estructuras feudales, más densas aún en el plano simbólico que en el económico-productivo, y en el que, por sobre todas las cosas, el cristianismo dominante articulaba y perfilaba íntegramente el ideario social. El *Officium parvum gothicum* es un magnífico testigo de todo ello, pero, como decíamos, también nos pone a prueba al enviarnos utópicamente fuera de ese mundo tan bien estudiando por Marc Bloch o Fernand Braudel y entre nosotros por José Luis Romero. Flecha tendida hacia nuestra época, este libro es una de las tantas pruebas magnas de lo que somos como lectores y también como espectadores del arte cinematográfico, cuyo don ya está presente en lejanísimas insinuaciones, tan etéreamente como se quiera, en este *Officium*.

En un riguroso afán de investigación histórica, el profesor Francisco Corti, uno de los grandes iconólogos de nuestro país, nos presenta este libro con su preciso enclave en la historia de la civilización occidental. Corti devela la historia pro-

pietaria del libro, mostrando que fue encomendado por Guillaume de Montbleru, lugarteniente de Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, duques de Borgoña y también condes de Flandes en tiempos de encarnizadas disputas entre armagnacs y borgoñones. Certificada su muerte antes de la culminación del manuscrito, el libro llegó a manos de Jean Luijcx, alias Cools, que procuró fijar su identidad en la obra de múltiples modos.

Desde entonces, y hasta su reaparición en la Biblioteca Pública de Buenos Aires en 1833, nada se sabe del libro. El *Officium* estuvo alojado entre 1833 y 1901 en el edificio originario de la Biblioteca (en la Manzana de las Luces), entre 1901 y 1992 en la Sala del Tesoro de la querida sede de la calle México de la Biblioteca Nacional (así denominada desde la federalización de Buenos Aires en 1880), y, finalmente, desde 1992 y hasta el presente en la Sala del Tesoro de la actual sede de la calle Agüero. El manuscrito está prolíficamente sellado con dos estampas, repetidas en varios folios, una del siglo XIX en color verde que dice “Biblioteca Pública de Buenos Aires” y otra del siglo XX que reza “Biblioteca Nacional”.

He aquí otro rasgo conmovedor de este libro, medido en las horas no muy extensas de nuestra historia nacional. De alguna manera él escribe la historia de nuestra Biblioteca Nacional. Como todo libro que perdura, ata a su destino a los conocidos o desconocidos lectores que lo poseyeron o lo usaron. Sin estar enteramente certificada la historia de su donación, de todos modos aceptada por Paul Groussac –sería una donación del cónsul inglés Woodbine Parish a Juan Manuel de Rosas–, la verosímil leyenda viene en auxilio de los vacíos en la historia para enhebrar formas posibles de un relato. De esta manera, un libro de horas medieval puede servirnos para ver la densa política entre cancillerías en ese siglo XIX, donde la desembocadura del Plata tenía un relieve político y económico que no la alejaba demasiado de las luchas de defensa y conquista que emprendían los duques de Borgoña en el siglo XV. El ya citado José Luis Romero se complacía al estudiar la época de Rosas con ciertos criterios –que creía pertinentes– extraídos de los modos de guerra señoriales de la *société féodale*.

El trabajo de edición del *Officium parvum gothicum - Libro de Horas de Guillaume de Montbleru* fue realizado por el Programa Nacional de Bibliografía Colonial de la Biblioteca Nacional, cuyo propósito es, precisamente, la puesta en valor de las colecciones de manuscritos y libros editados antes del año 1800 actualmente existentes en el país. De este modo, el Libro de Horas de Guillaume de Montbleru reúne –desplegadas a lo largo de casi seis siglos– múltiples experiencias humanas. En él se congregan la búsqueda de emulación de las artificiosas improntas distintivas de los príncipes borgoñones por parte de los miembros de la baja nobleza, el persistente y fructífero trabajo de preservación de las colecciones públicas –tal como lo atestigua el excelente estado de conservación del manuscrito gracias al cuidado de varias generaciones de bibliotecarios– y, también, la manifestación de los cada vez más artísticos saberes del diseño visual que permiten –tecnología mediante– reproducir bellamente esta obra única, volviéndola pública y de patrimonio común, objetivo prioritario de las ediciones de la Biblioteca Nacional.

Sin duda es éste uno de los más valiosos tesoros de la Biblioteca Nacional, por lo que su edición y reproducción completa constituye un objetivo principal para su adecuada conservación. Conocido bajo el mote de “*Officium parvum gothicum*” –inscripción grabada en su encuadernación del siglo XIX y que significa “pequeño devocionario producido en el norte de Europa”– el libro ha despertado el interés de

numerosos investigadores y ha sido frecuente motivo de consultas a especialistas europeos y de disputas en torno a las conveniencias sobre su conservación. Sin embargo, con la culminación de la tesis doctoral de Francisco Corti, presentada hace más de una década ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y titulada *Libros miniados en colecciones argentinas*, de la cual el presente texto es parte, los más relevantes misterios en torno al Officium quedaron disueltos. La investigación de Francisco Corti aquí ofrecida logró identificar a su comitente, como dijimos, Guillaume de Montbleru, y a su primer poseedor (Jean Luijcx, alias Cools), y describir las condiciones de producción y uso del libro. También pudo identificar —en notable proeza heurística—, mediante la comparación con otros manuscritos producidos principalmente en Flandes en la misma época, quiénes fueron hace más de 500 años los artistas que iluminaron sus folios.

Francisco Corti estudió Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y completó su formación en las universidades de Viena y de Friburgo en Brisgovia. En la Argentina ejerció la docencia en la cátedra de Historia del Arte Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y publicó numerosas investigaciones sobre arte medieval y sobre pintura y arquitectura rioplatenses. La investigación sobre el Officium fue realizada en las siguientes bibliotecas: Österreichische Nationalbibliothek (Viena), Bayerische Staatsbibliothek (Munich), Bibliothèque Nationale (París), Bibliothèque Royale de Belgique (Bruselas) y Biblioteca Nacional (Buenos Aires).

Confiamos en que este volumen sea ocasión, ante nada, de gran regocijo artístico e intelectual, y también de aprendizajes múltiples sobre la cultura renacentista y sobre la producción artística en Flandes y Borgoña hacia mediados del siglo XV. Apropiadamente cubierto en la solapa interior, adosamos un CD-rom que contiene la reproducción fotográfica completa del manuscrito, cuya inspección resulta imprescindible para la comprensión acabada del estudio histórico e inmejorable ocasión para sumergirse en el peculiar mundo de algunos nobles renacentistas provincianos y de los copistas y artistas que dieron forma a la obra. *De te fabula narratur*. Esta obra tan lejana, lector, habla de nosotros.

Biblioteca Nacional



Resurrección de Lázaro, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 153r



Adoración de los Pastores,
Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 85r

OFFICIUM PARVUM GOTHICUM

HISTORIA DEL LIBRO

En el archivo de la Biblioteca Nacional, 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 Groussac¹, 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 Parish, 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 dirección². El asiento en el Libro de Donaciones omite la información de Groussac sobre el obsequio del ministro Parish a Rosas. De todas maneras hay cierto 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 Inglaterra³.

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 Parish, éste había ofrecido en su quinta una cena en honor de aquél⁴. Más allá de la conocida amistad entre ambos personajes es probable que Parish aprovechara la cena de homenaje al futuro gobernador para obsequiarle la preciosa pieza.

DESCRIPCIÓN CODICIOLÓGICA

Encuadernación

La encuadernación ha sido realizada en pasta castaño oscuro. La superficie de ambas cubiertas ha sido decorada con guardas rómbicas de cuyo eje horizontal surgen dos grupos de estrías ligeramente onduladas, orientadas según las respectivas diagonales. Cada una de las tapas está orlada por tres listeles bruñidos: el exterior está 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.

Contenido

En su estado actual, el Libro de Horas consta de 199 folios⁵, abarcando las secciones que se detallan a continuación:

A - folios 1 a 3: Dedicación. En el folio lv, en un poco frecuente colofón, leemos (FIGURA 1): “Guillaume seigneur de monbleru conseiller et maistre dostel de mon tres redoubte seigneur monseur le duc charles de bourgogne et de brabant etc et son bailly daucerre fist faire ces heures en la ville de Bruges lan mil IIII soixante sept”.

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

El folio 2v contiene 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 “El problema heráldico”.

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 Esteban). La exaltación de mártires universales, Vicente, Lorenzo, Martín, Catalina, Nicolás y Esteban, 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, permite entrever una devoción particular del comitente, que podría además estar vinculada a intereses no 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 Salvador⁶. En el calendario se lo recuerda dos veces, el 1 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 1462⁷.

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 ellas⁸. En Brujas existía una iglesia consagrada a este santo, patrono de arqueros, enfermos, lisiados, invocado en Normandía contra la epilepsia o mal de San Gil⁹. Existe la posibilidad remota de que en el calendario haya sido evocado, confundiendo la jerarquía, con el dominico Bienaventurado Gilles, venerado en la misma fecha que el Santo provenzal, y fallecido en Gante a mediados del siglo XIII¹⁰.

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 17v y los folios 18 y 19 completos, reservados seguramente para los fragmentos faltantes.

SEÑAS DE PERTENENCIA



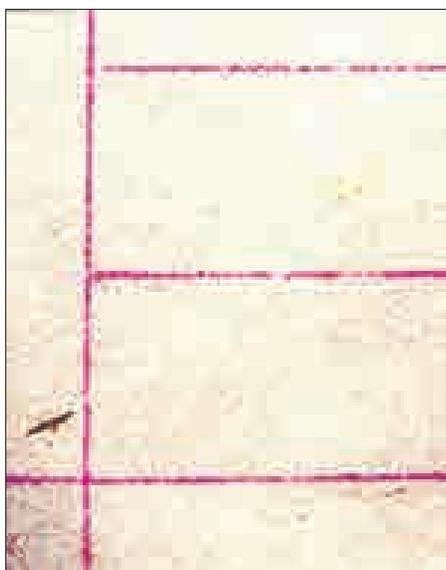
Signatura (f. 1r)



Sello (f. 197v) de la Biblioteca Nacional (s. XX)



Número de Inventario
(anverso de hoja de guarda)



Interlineado trazado a punta



Sellos (f. 2r) de la Biblioteca Pública de Buenos Aires (s. XIX) y de la Biblioteca Nacional (s. XX)

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 “El problema heráldico”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 124: Horas de la Santísima Virgen. Suele ser 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 del Niño 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 “Foliación”. El texto de Completas, la última hora canónica, concluye en el folio 122v, restando en blanco las seis últimas líneas de dicho folio y los folios 123 y 124 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 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 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 144: 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 145 a 152: Letanías. Siguen el orden habitual: Santísima Trinidad, Virgen María, Ángeles, 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 Lieja¹², y a Quintín, cuyo cuerpo fue descubierto en una cripta por San Eloy¹³. 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 Italia¹⁴. 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 letanías flamencas¹⁵. Los cuatro últimos folios de esta sección están reservados a letanías dedicadas a Jesucristo.

I - folios 153 a 193: Oficio de los Difuntos. Después del Oficio de la Virgen es el segundo en extensión. Está encabezado por la miniatura de la Resurrección de Lázaro (FIGURA 13) y comprende las horas 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 remplazado por una invocación a Jesucristo¹⁶. Ésta, a su vez, se interrumpe de manera abrupta al final del folio 193, sin que el examen de la foliación, que desarrollaremos, proporcione justificación al respecto.

J - folios 194 a 198: Sufragios de los 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 aparezca en primer término y de ser el único honrado con una miniatura (FIGURA 14), hace pensar en una veneración especial. Desde fines del siglo XIV es invocado, especialmente, contra la muerte súbita sin confesión¹⁷, 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.

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 dorado que se adapta, aproximadamente, a su forma, y en el bastón y el 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.

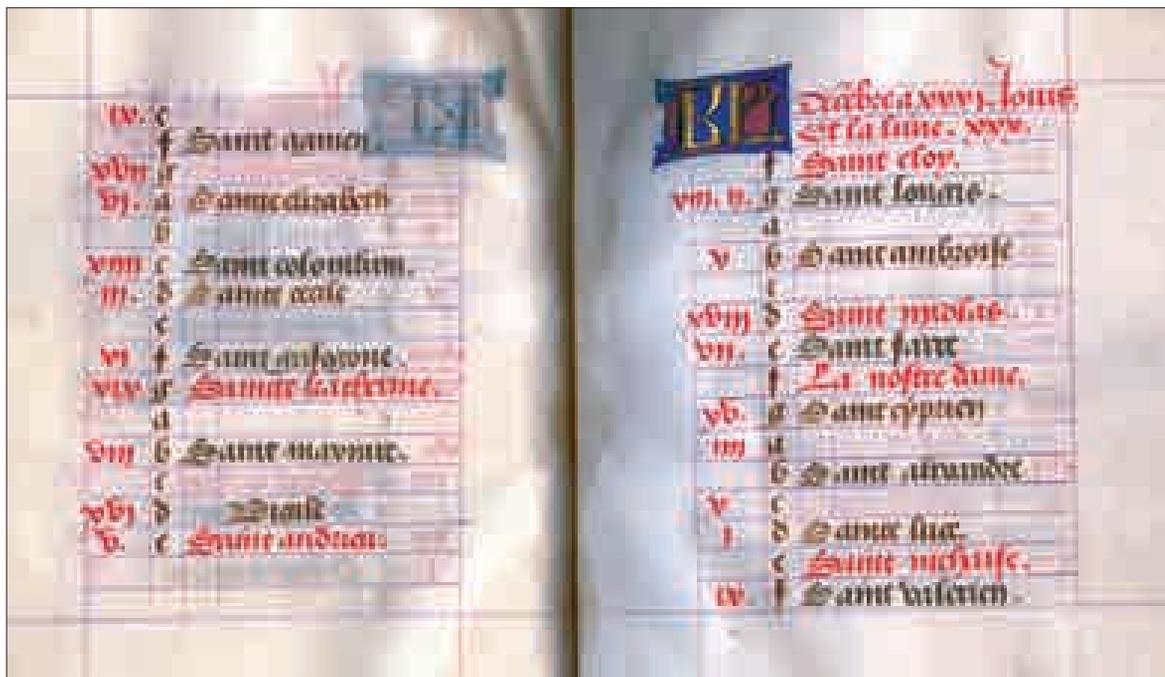
Una variante del tipo mencionado es la inicial del texto de las Horas de la Pasión (FIGURA 3). El bastón y el vientre han sido tratados en una grisalla de tono similar al predominante en la miniatura y el fondo es rojo pálido. La filigrana central, de tono más claro que el fondo, es mucho más delgada que en los otros casos y adopta forma de S. Los apéndices tienen, dentro del reducido espacio disponible, mayor sutileza y variedad. Estas características corresponden a un tipo de inicial que alcanzó vigencia hacia 1470-1475¹⁹.

SANTORAL DE NOVIEMBRE



Folios 13v-14r

SANTORAL DE DICIEMBRE



Folios 14v-15r

SECCIÓN DE LAS HORAS DE LA VIRGEN (LAUDES)



Folios 71v-72r

LETANÍAS



Folios 145v-146r

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 la Dedicación. Las dimensiones de las restantes miniaturas corresponden casi exactamente a las de la justificación general del libro, puesto que el ancho de la sección iluminada es de 72 mm. y su alto de 85 mm., a lo que se suma un recuadro de 72 x 35 mm. que contiene las palabras iniciales del texto canónico. Así pues, los márgenes izquierdo, derecho e inferior de los folios iluminados conservan las medidas indicadas para los folios con texto.

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

Foliación

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 1v incluye el colofón (se trata actualmente del folio 3r del manuscrito), 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 sustraído. 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 la Virgen que, originariamente, estaba a continuación del actual folio 114.

EL PROBLEMA HERÁLDICO

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 del año 1966, de la que hemos extraído los datos que interesan al presente estudio²⁰.

Guillaume de Montbleru aparece ya mencionado en un documento del año 1403, entre los escuderos de Charles, señor de Savoisy, chambelán del rey de Francia²¹, 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 1468²². 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 él mismo en 1450.

A partir de estos datos se explican algunas peculiaridades observadas en los textos de las Horas de Buenos Aires. Por ejemplo, la doble inclusión de San Eloy en el calendario y su inserción en la nómina de confesores²³. San Eloy había sido el fundador de la iglesia parroquial de San Salvador en Brujas²⁴, 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 notamos 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 cheurrones de oro sobre azur, teniendo por cimera una cabeza de lebre²⁵.

El mismo escudo se halla pintado en el ángulo inferior derecho de una Anunciación donada por Montbleru a la iglesia de Coulanges-la-Vineuse, Auxerre²⁶.

Ahora bien, el escudo que aparece en nuestro Libro de Horas en dos oportunidades, en el folio de dedicación y en el folio 30v 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 si la imagen del personaje del folio de Dedicación, plasmada en la miniatura hacia 1467, correspondiera a Guillaume de Montbleru, ésta no resultaría compatible con la de un octogenario.

En el gran catálogo de emblemas heráldicos de Rietstap²⁷, el escudo representado dos veces en las Horas de Buenos Aires está adjudicado a la familia flamenca de Cools. Consultado posteriormente el archivo de genealogías de la Biblioteca Real de Bruselas²⁸, 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 Cools²⁹.

ESCUDOS Y ORNAMENTOS HERÁLDICOS
DE JEAN LUIJCX, ALIAS COOLS



Escudo de seis estrellas de oro sobre azur, f. 30v



Corona, alegóricamente perteneciente al rey David, depositada en el suelo como signo de humildad, f. 125r



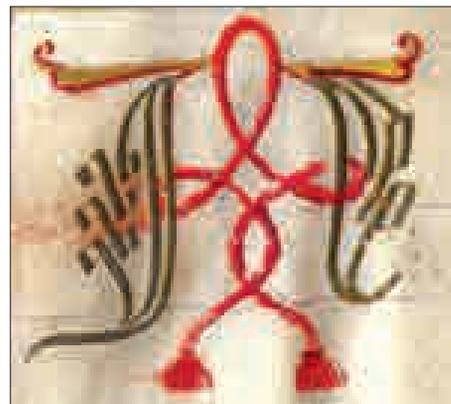
Ángel portando el escudo y la cimera de Jean Luijcx, f. 2v



Acróstico de Jean Luijcx, alias Cools, f. 2v



León rampante portando el escudo de Jean Luijcx, f. 2v



Acróstico de Jean Luijcx, alias Cools, f. 30v

Finalmente, destaquemos que en el folio 30v, 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 rojos, 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 Montblieru³⁰, al carecer éste de descendencia, quedara incompleto en el taller para ser posteriormente adquirido por Jean Cools, quien hizo intercalar en la foliación original del libro la miniatura con su efigie y los emblemas.

ESTUDIO DE LAS MINIATURAS

Las miniaturas en grisalla

Salvo las miniaturas de la 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 las 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 Vrelant³¹.

En una época en que la miniatura tiende a seguir en materia cromática pautas fijadas por la pintura de caballete³², Pächt³³ 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 de camino entre las artes pictórica y gráfica.

Hay artistas como Tavernier que emplean la grisalla de manera absoluta en algunas de sus series ilustradas³⁴. En cambio, en la mayoría de las series ilustradas en el taller de Vrelant, la monotonía cromática es atenuada con la aplicación limitada

de colores³⁵. 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 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 Vrelant³⁶.

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, sin embargo, 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 son del mismo tono que el color de base, pero en una clave 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, la Visitación y la Presentación del Niño en el Templo, de las alas del arcángel Gabriel en la Anunciación. 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 Salomón³⁷. 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) de algunos personajes, están cubiertas por cenefas doradas. Aun 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 cumbre del mismo, los tubos de la zampoña de uno de los pastores en la respectiva Anunciación a los Pastores (FIGURA 8), el bastón de San José en la Huida a Egipto (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 parte de la 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.

Iconografía

En libros de horas como el aquí estudiado, que puede insertarse en cuanto a calidad artística dentro del nivel medio de la producción de su tiempo y medio cultural, 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 Berry³⁸, o de las Horas de Etienne Chevallier de Jean Fouquet³⁹. 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 Santo⁴⁰. Más que a una errónea lectura de textos testamentarios la anomalía proviene seguramente del “horror vacui” del ilustrador, pues revisando distintos casos advertimos la variabilidad del número de asistentes, que en algunos desciende a ocho⁴¹. 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, aun 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,

Circuncisión de Cristo, f. 98r



ESCENAS BÍBLICAS Y HAGIOGRÁFICAS



Crucifixión, Biblioteca Nacional, cod. 178R, f. 20r

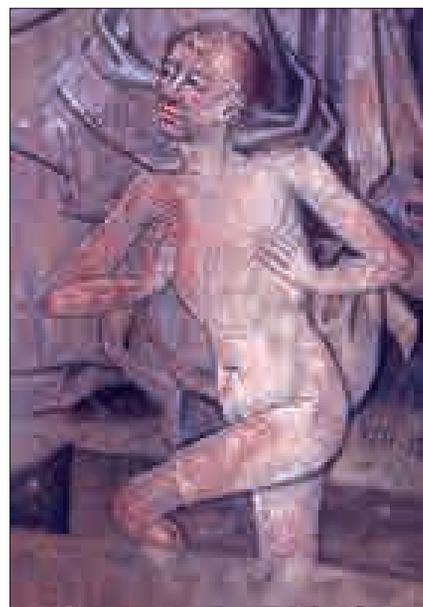
ampliamente difundido en las Anunciaciones flamencas a partir de la tabla pintada por Rogier van der Weyden en 1435⁴² (FIGURA 16). En la Natividad (FIGURA 7) observamos la gavilla de mieses, alusión, según Panofsky⁴³, al sitio de nacimiento del Salvador, puesto que Bethlehem en hebreo significa “casa de pan” y Jesucristo es el pan que ha descendido del cielo⁴⁴.

De esta manera el toponímico queda enlazado con la Encarnación y la Eucaristía. Este motivo poco frecuente, también proviene de la órbita de las pinturas, pues se registra en una de sus obras cumbres, el famoso tríptico Portinari realizado por Hugo van der Goes hacia 1476⁴⁵. 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 1460⁴⁶ (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 1370⁴⁷. El motivo es de origen italiano, pues aparece ya en una Natividad atribuida a Niccolò di Tommaso que debió haber sido pintada muy poco después de conocidas las *Revelaciones* de la santa sueca⁴⁸. En el ámbito flamenco aparece, primeramente, en libros miniados y a partir del Maestro de Flémalle se extiende a la pintura sobre tabla⁴⁹.

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 encuadradas.

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 Sternberg⁵⁰. María se encuentra con su prima Isabel en una dilatada campiña 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 casas. 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 Salamanca⁵¹. 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 flamenco de la miniatura se debe a una invención flamenco o es una adaptación de un prototipo italiano. Existen algunos ejemplos de miniaturas flamencas donde la Visitación ocurre dentro de un ámbito urbano⁵², 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 agua⁵³. 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 vida⁵⁴.

Lázaro resucitado, f. 153r

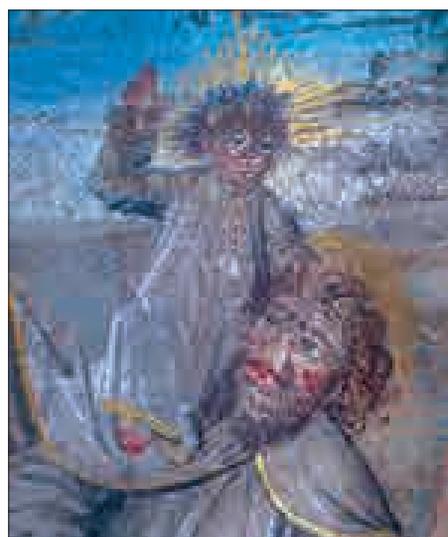


ESCENAS BÍBLICAS Y HAGIOGRÁFICAS



El arcángel Gabriel anunciando la buena nueva a los pastores, f. 85r

Monje adorando al niño Jesús, f. 194r



San Cristóbal
portando al hombro
al niño Jesús, f. 194r



A la clarificación de estas relaciones algo intrincadas puede contribuir un grabado del denominado Maestro de las Filacterias. 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, y de pintores franceses e italianos, se complace en combinar en sus composiciones motivos de procedencia diversa⁵⁵. En una de sus 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. Tres alusiones iconográficas aluden al “hortus conclusus” en el *Officium parvum gothicum*: la cerca que clausura transversalmente el cobertizo donde tiene lugar la Natividad (FIGURA 7), el ámbito cerrado que alberga la Epifanía (FIGURA 9) y la curiosa curva cercada que rodea la imagen mariana en la Huida a Egipto (FIGURA 11).

La miniatura del rey David (FIGURA 12) lo representa como anciano barbado, con sus atributos; el arpa y la corona están depositadas en el suelo como signo de humildad. Esta iconografía tiene sus antecedentes en el salterio de Jean de Berry, ilustrado hacia 1390⁵⁸. En general, la oración de David ocurre a “plain-air”⁵⁹ o en un interior de aspecto eclesial abierto a un paisaje⁶⁰, 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 optar⁶¹. 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 penitenciales⁶², 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 época⁶³. 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 Yahvé⁶⁴.

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 independiente⁶⁵, 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 ésta⁶⁶. 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 en su lugar las inhumaciones o las exhumaciones de cadáveres en descomposición o el reencuentro de vivos con muertos. También es

inusual el resurgimiento resolutivo de un Lázaro totalmente desnudo⁶⁷. Un antecedente de esta rareza iconográfica lo encontramos en una ruinoso tabla arrumbada, por lo menos en 1968, en los depósitos de la Galería Pitti, en Florencia, atribuida con ciertas reservas a Gentile da Fabriano⁶⁸. 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 1451⁶⁹, es probable que el pintor italiano, al igual que nuestro miniaturista, haya tomado como modelo de sus respectivos Lázaros, a algún personaje del gran drama escatológico.

Estilo

El análisis 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 cómo 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 composiciones⁷⁰. 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 garrafa⁷¹. Esto demuestra que la centralización no se limita al aspecto puramente formal. Ésta no es un caso único, pues objetos tales como la gavilla de mieses en la Natividad o el infaltable florero con lirios, símbolo de la virginidad mariana, están ubicados prácticamente en el centro geométrico de los respectivos cuadros⁷². 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 con-



Folio 76r

siderablemente 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 oprimiente 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 los extremos del perizonium que parecen curvarse agitados por el viento (FIGURA 21), motivo plástico derivado de Rogier van der Weyden⁷³, 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 por 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, de 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. Éste 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 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

DECORACIÓN DE ORLAS



Folio 125r



Folio 31r



Folio 59r



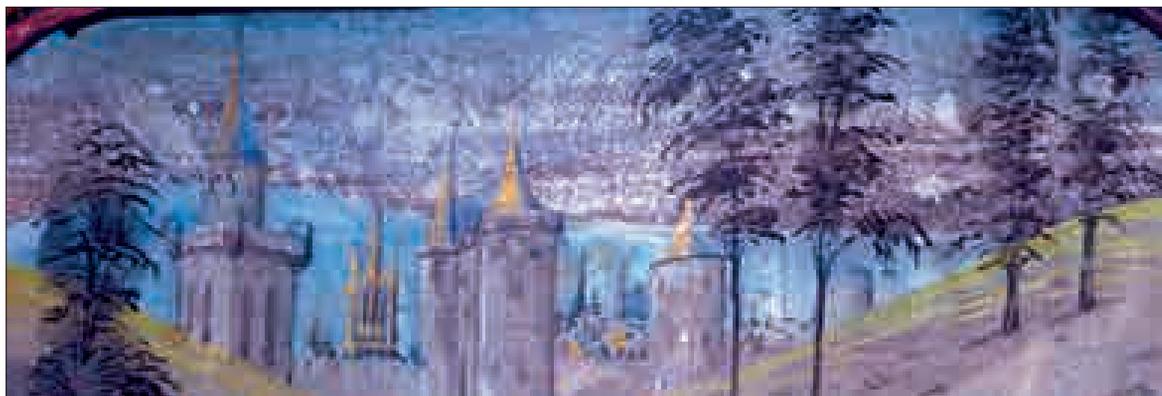
Folio 42r

pendiente natural. Esta coincidencia estructural está reforzada por motivos iconográficos. 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, aunque tampoco hay que descartar que el prototipo haya sido un dibujo o boceto de una Crucifixión, diseñado a partir de motivos formales e iconográficos derivados de piezas dedicadas a otros temas, dado que tal 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 Filacterias, 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 23)⁷⁶. Paul Durrieu, el primer estudioso que llamó la atención sobre este importante manuscrito⁷⁷, 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 Henri Vulcop, nombre de origen flamenco. En un minucioso estudio estilístico llevado a cabo muchos años después por Nicole Reynaud⁷⁸, queda demostrada cabalmente la raigambre flamenco del Maestro de Coëtivy, con lo que se afirma la hipótesis de Durrieu en relación al 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 artística⁷⁹ 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 las posiciones y actitudes difieren, ambos grupos están constituidos por igual número de personajes, incluyendo una mujer. Los ángeles nuncios de las Horas de Coëtivy ocupan el mismo lugar que el único



ARQUITECTURA Y VIDA COTIDIANA



Folio 104r

Folio 42r



Folio 59r



Folio 59r



Folio 31r



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 Coëtivy 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 geométricos⁸⁰.

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 espacial⁸¹. Es interesante señalar que en un importante manuscrito iluminado en el taller de van Lathem⁸², 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 1460⁸³. 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 1452⁸⁴. En la Natividad del epígono, la Virgen, el Niño, San José y los ángeles son similares a los mismos personajes en el tríptico Bladelin (FIGURA 18), 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 Boucicaut⁸⁵. 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 fisonómicos, 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

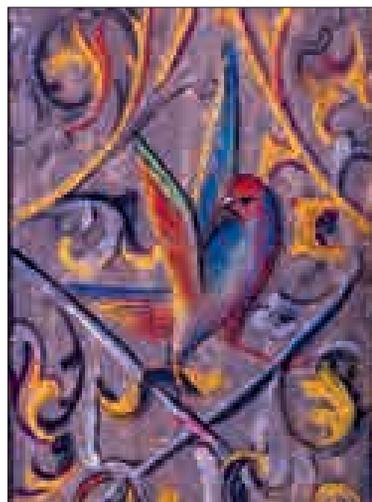
de María y José, y otras mismas coincidencias se observan en una Natividad atribuida al taller de Vrelant⁸⁶. Allí también, caso infrecuente en la miniatura flamenca de la época, hay un pesebre centralizado con techo de paja muy desgastado. Las inversiones y coincidencias, observadas en ambas miniaturas en relación a la Natividad Bladelin, hacen pensar que el modelo 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 octogonales. Una correspondencia similar ocurre en la Visitación (FIGURA 6) entre el contorno dorsal de Isabel y la fachada. Este principio estructural ha sido considerado por Pächt⁸⁷ como típico de la organización compositiva francesa. Dicho principio consiste en la propiedad de conducir la mirada, mediante un sistema de diagonales, en profundidad, hacia el interior virtual de la representación y simultáneamente en superficie. De esta 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 brocateados⁸⁸. 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 el 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 minaturas que nos ocupan, examinando los tipos 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 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).



Folio 125r

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 retornan con ligeras variantes, pautas establecidas por el gran pintor de Tournai a partir de la Anunciación del Louvre⁸⁹. Concretamente, la figura del arcángel parece calcada del altar de Santa 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 a 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 fécondos talleres de Willem Vrelant o Loyset Liedet. En este sentido, el miniaturista “A”, aun 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 el Maestro de Antoine de Borgoña⁹¹ y el Maestro del Libro de Horas de Dresden⁹².

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



Folio 85r



Folio 153r

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 mucho 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 1470⁹³ 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 percató 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 lejanías⁹⁴. 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 Wauquelin⁹⁵, 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 taller⁹⁷, 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). Éste y la figura del primer plano 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. Si dirigimos nuestra mirada a los paisajes de fondo, advertiremos que las relaciones con Liedet y su círculo no se agotan simplemente en las similitudes faciales.

Folio 59r



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 de follaje¹⁰⁰. En las “Histoires Romaines”, una de las obras de Loyset Liedet donde mayor importancia se ha concedido a los paisajes, estos están también estructurados sobre la base de un camino serpenteante que concluye en una ciudad amurallada y de hileras sesgadas de arbustos¹⁰¹. 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 Liedet¹⁰².

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. 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 Orante (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 Pizán¹⁰³, 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 el David Orante, 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



Folio 98r



Folio 98r

ANIMALILLOS



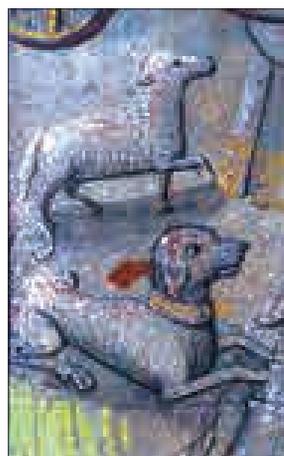
Folio 2v



Folio 104r



Folio 76r



Folio 85r



Folio 104r



Folio 98r

común a ambas miniaturas. 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 junto a la ventana, aparece en algunas miniaturas de un Renaud de Monbautan procedente del taller de Loyset Liedet¹⁰⁴.

La decoración marginal

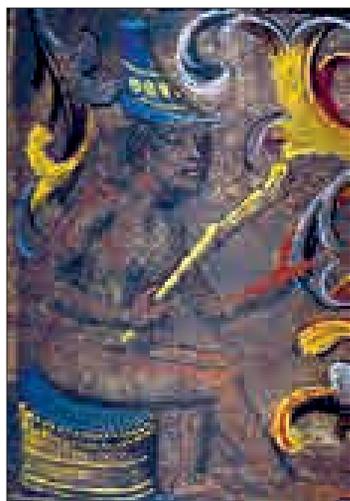
En el Libro de Horas de Buenos Aires la decoración se limita a los folios que contienen miniaturas. Lo más probable es que tal restricción se deba a razones presupuestarias del comitente.

Del conjunto de las doce miniaturas 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, serán analizados en detalle en la sección “Decoración marginal del folio de la Crucifixión”.

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 conjunto 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 los folios del *Officium* debemos destacar el triple acuerdo que se logra entre la miniatura y sus bordes. Nos referimos, primero, a la predominante tonalidad de grisalla, en segundo término, al oro de los acantos que vitaliza los bordes de la misma manera que los toques áureos hacen con las miniaturas. Por último, lo que no deja de ser significativo, el borde participa, de alguna manera, del ilusionismo espacial de las miniaturas. No se trata de folios neutros que son 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 tres folios (FIGURAS 4, 5 y 7), esté apoyado sobre una superficie convexa sombreada¹⁰⁵.

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 natural¹⁰⁶ 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”.

HOMBRECILLOS CURIOSOS



Músico, f. 59r



Cortesano, f. 125r



Hombre salvaje, f. 85r



Hombre salvaje, f. 85r



Guerrero y león rampante con cabeza de águila, f. 2v

FIGURAS HÍBRIDAS



Engendro gallináceo
de cabeza humana, f. 31r



Arquero, f. 104r

Engendro gallináceo
de cabeza humana, f. 76r



Trompetista
emergiendo de un
caracol, f. 194r



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 iluminador¹⁰⁷.

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 194r (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 vanidad¹⁰⁸. Este último sentido se relaciona con un poemita dedicado a Guillaume de Montbleru titulado “Les Coquards”¹⁰⁹, en el 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 en el extremo derecho del “bas-de-page” del folio 98r veamos un gallo (FIGURA 10). Un búho, algunas palomas y otros ejemplares de difícil identificación, completan el repertorio de volátiles.

La figura humana está menos representada. En los folios 59r y 85r (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 una nudosa rama. En el otro folio (85r) tiene el cuerpo de espeso vello. Es la imagen del hombre salvaje¹¹⁰, frecuente en decoraciones marginales, relacionada, posiblemente, con la costumbre de disfrazar en las fiestas a los escuderos¹¹¹. Al pie del folio 104r (FIGURA 11) un arquero con armadura parece dirigir una flecha al pájaro de su mismo tamaño que asoma en el extremo opuesto. Quizás sea éste un homenaje al patrón de Guillaume, Carlos el Temerario, cuya reputación como diestro arquero es muy elogiada por Olivier de la Marche¹¹².

Por otra parte, la corona enlazada con un ramaje de forma acorazonada, centrada debajo de las miniaturas de la Epifanía y de David Orante (FIGURAS 9 y 12), tiene indudablemente connotaciones simbólicas relacionadas con dichas escenas. Asimismo, 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 31r y 76r (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 104r (FIGURA 11) vemos un extraño ser con patas de gallináceo, alas de quiróptero y cabeza y pico de aves de rapiña. Finalmente, en el “bas-de-page” de la última miniatura (FIGURA 14), del caparazón de un caracol surge el torso desnudo de un hombre que hace sonar una trompeta¹¹³.

EL FOLIO DE DEDICACIÓN

Iconografía

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 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 social¹¹⁴. La cámara se abre hacia un espacio exterior definido sucintamente 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 opuesto¹¹⁵. Panofsky apunta¹¹⁶ 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, “Retrato de un Joven”, de la National Gallery londinense, vemos adherida a la pared una miniatura con la imagen de Cristo¹¹⁷, lo que prueba el empleo de miniaturas como imágenes devocionales¹¹⁸. 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.

Estilo

Un elemento esencial para definir “el estilo del miniaturista encargado de perpetuar la efigie de Jean de Luijcx lo constituye el análisis del drapeado. Al respecto observamos cómo 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 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 trans-

versal 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 característica del arte de Lievin van Lathem, miniaturista citado al ocuparnos de la construcción espacial de la Visitación¹²⁰. 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 Lathem¹²², y con otra de igual mano en el Pequeño Libro de Horas de Carlos el Temerario¹²³.

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 Lathem¹²⁴. 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 cómo la fisonomía de Jean Cools se aproxima a la del halconero y, también, a la más refinada del hombre de pie, inmediatamente detrás del presentador¹²⁵.

Como datos complementarios a nuestra atribución señalamos la cualidad de van Lathem de pintar interiores con una abertura hacia el espacio interior¹²⁶, el repetido motivo del árbol bajo de copa redondeada¹²⁷ y, finalmente, el brocado de guardas doradas sobre base roja, recurrente en miniaturas emanadas del taller del citado maestro.

La decoración marginal

Como es habitual en la miniatura brujense, hacia 1479 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 as-

pecto 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 ejemplos¹²⁸ extraemos uno de la Historia de la conquista del Vellocino de Oro (FIGURA 36)¹²⁹ que consideramos, por razones que se verán, de capital importancia para 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 la conquista del Vellocino de Oro.

Finalmente, observamos notables coincidencias en las figuritas que animan los respectivos “bas-de-page”. En primer lugar, 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 su combate con Corfus¹³⁰. Por otra parte, en el margen izquierdo del folio 161v de la historia de Jasón y sus compañeros, 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 oportunidad¹³¹. Es interesante advertir que en una Crónica de Froissart ilustrada en el taller de Loyset Liedet¹³², hemos encontrado una distribución y tipos de acantos muy similares a los apuntados, lo que no ocurre en otros libros procedentes del mismo taller. Además, en dos márgenes del mismo libro¹³³, vemos a un animal tenante, el mono, en ambos casos, que sujeta un escudo curvado.

EL FOLIO DE LA CRUCIFIXIÓN: ANÁLISIS DE SU DECORACIÓN MARGINAL

Dadas las peculiaridades de esta decoración hemos postergado deliberadamente el análisis de la misma (FIGURA 3). Recordemos que en ocasión del estudio de la escritura habíamos señalado la singularidad de la inicial D en relación con las restantes que ornan el libro¹³⁴. Si bien la “drôlerie” ubicada en el centro del “bas-de-page”, un 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 totalmente 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,



Folio 4v

expresamente notoria en el margen izquierdo, en uno de cuyos sectores se desliza una delgadísima enredadera de la que se 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, la *Historia de las Cruzadas*¹³⁵ y las *Ethiques et Economiques* de Nicolás de Oresme¹³⁶. 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 león¹³⁷, 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 Verdún, consagrada en 1181¹³⁸. La leyenda que rodea la escena identifica a Sansón con Cristo y al león con la muerte¹³⁹, conforme a la simbología negativa de dicha bestia¹⁴⁰. 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 Testamento¹⁴¹. En consecuencia, en este caso y de manera mucho más rigurosa que en 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 de dedicación eran azules y dorados) son aquí azules y ocre.

COMITENTE Y PRIMER PROPIETARIO

El estudio del *Officium parvum gothicum* en sus diversos aspectos nos posibilita, finalmente, formular una hipótesis razonable sobre el espinoso problema de fijar las etapas cronológicas de su ejecución. Esta tarea, de por sí engorrosa en muchos manuscritos ilustrados, lo es particularmente en este caso a tal punto que a primera vista parece un enigma irresoluble.

Según el colofón que precede al texto (FIGURA 1), Guillaume de Montbleru había encomendado la ejecución del 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 el 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. El orden de ejecución 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 fue de entre las miniaturas en grisalla la pintada en último término. Ella habría sido realizada poco antes del fallecimiento de Montbleru. 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 30v. 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 Luijcx, 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 30v su 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, acaso 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 1468¹⁴², que la Historia de la conquista del Vellochino de Oro, obra en la que vemos sorprendentes afinidades con el folio de la Dedicación, es considerada una de las primeras realizaciones del taller¹⁴³, y que los Secretos de Aristóteles¹⁴⁴ tiene que haber sido miniado antes de 1473, queda como fecha aproximada para el folio de Jean Cools, la de 1470. El donante murió en 1535 y, en consecuencia, debió haber tenido alrededor de veinte años hacia 1470. La apariencia fisonómica del orante en la miniatura es coherente con dicha edad.

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

INICIALES DECORADAS
Y MARCAS DE INICIO DE PÁRRAFO



INICIALES DECORADAS
Y MARCAS DE INICIO DE PÁRRAFO



SUBTÍTULOS



Secundum Johannem evangelium - Evangelio según Juan



De sancto spiritu - Sobre el Espíritu Santo



Psalmus - Salmo



Hymnus - Himno



Oratio - Plegaria

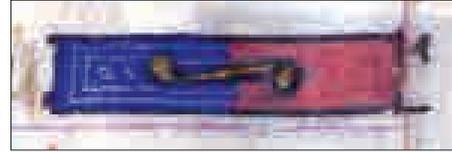
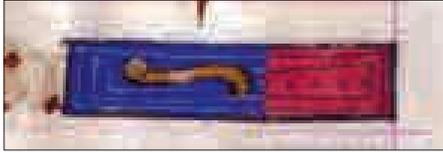


Ad laudes - A las tres de la mañana



Ad nonam - A las tres de la tarde

VIÑETAS



CONCLUSIONES

La metodología desarrollada a lo largo del estudio de las Horas de la Biblioteca Nacional, se ha centrado en los problemas de los análisis iconográfico y estilístico, de atribución y cronología. Así hemos logrado sustraer, como decía Wölfflin¹⁴⁵, 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 detractores, constituye un punto de partida sólido para todo historiador de arte que, consciente de la importancia de la interdisciplinariedad en la investigación, procure 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.

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”, las que ofrecemos a continuación.

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 Montbleru. 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, y establecido en Flandes, donde habría asimilado 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 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 de ese 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, “mencionado entre 1381 y 1401”, alimentado principalmente por ediciones ilustradas del *Speculum humanae salvationis*.

Reflexiones acerca de algunos motivos de la decoración 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 Montbleru. Como ya apuntamos, el poemita “Les Coquards”, o sea “gallo viejo” o “personaje presumido”, describe a Montbleru 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 98r (FIGURA 10).

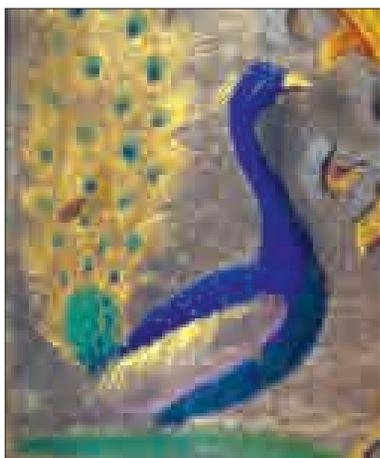
Creemos que la reincidencia del pavo real tiene connotaciones que ilustran aspectos de la mentalidad de esos nobles segundones que, como Guillaume y tantos otros, conformaban, más allá de los eventuales cargos reales o ficticios, la comparsa indispensable para que todos los actos cortesanos, incluidas por supuesto las grandes fiestas, alcanzaran brillo y fasto inusitados. En la biblioteca de Felipe el Bueno había copias manuscritas de varios textos del siglo XIV en los que se narraban, de manera novelada, los votos hechos por personajes imaginarios ante aves consideradas nobles, como el pavo real, el faisán o la garza¹⁴⁶. 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 1454¹⁴⁷. Ya a finales del siglo XIV se dejan oír críticas contra esos votos formales que nunca habrían de cumplirse. Philippe de Mézières, en “Songe du Vieil Pelerin”, escrito en 1389, se refiere a la falsedad de los “Voeu du paon” “compuesto hace poco por un superficial autor de canciones y virelais...”. Philippe 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 Alejandría¹⁴⁸. A la muerte de Carlos V, Philippe 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 Felipe¹⁴⁹. 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 Montbleru pertenecía. Hasta la muerte de Felipe, en 1467, había sido “Premier Escuyer d’Escuyerie”, y también había gozado repetidamente de los favores del Gran Duque¹⁵⁰.

A pesar de la decadencia de la caballería, la cultura aristocrática de la tardía Edad Media está llena de gérmenes y valores caballerescos¹⁵¹. No en vano los grandes cronistas, Froissart todavía en el siglo XIV y luego Monstrelet, Chastellain, Olivier de la Marche, Molinet, todos vinculados al Ducado de Borgoña, inician sus respectivas crónicas con enfáticas exaltaciones de las virtudes caballerescas y de hechos de armas gloriosos¹⁵². 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

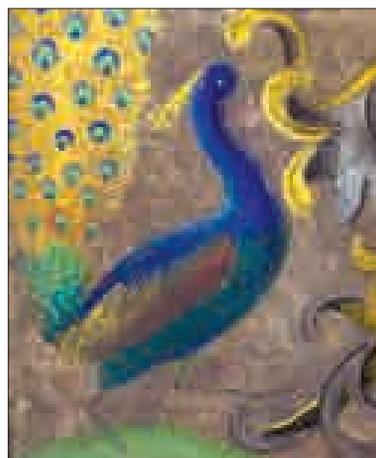
PAVOS REALES



Los pavos reales son posiblemente alusivos a Guillaume de Montbleru, comitente del código, f. 42r



Folio 76r



Folio 31r

reducirlo todo [...] a un hermoso cuadro de honor de príncipes y caballeros, a un lindo juego de nobles reglas [que] 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 Gedeón¹⁵⁴, intocada por el rocío matutino, por otra parte, símbolo tradicional de la virginidad mariana. Posteriormente, el canciller de la Orden, el 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 imbuida del espíritu del caballero cruzado, lo que justifica la proclamada y nunca cumplida lucha del Duque contra los turcos. Así, la Orden del Toison deviene en 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 Montblieru.

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, Pächt¹⁵⁵ 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 Montblieru, 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 Montblieru diseñada en el poemita “Les Coquards”, o quizás sólo una “drôlerie” más, un mero capricho de “enlumineur”. Aun así, si estas hubieran sido las intenciones del decorador, tal imagen, repetida tres veces, se convierte claramente en significante 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 Portugal¹⁵⁶.

Reflexiones en torno al folio de dedicación

De acuerdo con las referencias obtenidas en los archivos de la Biblioteca Real de Bruselas, Jean Lujicx, alias Cools, aparece como fundador de un linaje que se

extendió hasta 1715. ¿Quién era este personaje? La única referencia, ya citada anteriormente¹⁵⁷, lo menciona como un habitante de Brujas hacia 1470. Pues bien, este burgués, como lo muestra el folio de la Dedicación, ya poseía, hacia 1479, su escudo de armas. Hacía ya mucho tiempo que el libro de horas era un objeto difundido en la burguesía acomodada.

Cuando Jean Luijcx 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 Bueno¹⁵⁹. Como vemos, estos antecedentes 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, reviste en lo concerniente a los aspectos significativos sobre los que discurrimos.

El hecho de haber demostrado que el folio de la 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 Luijcx 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 y la Histoire du bon Roi Alexandre,¹⁶⁰ destinadas todas al Duque de Borgoña. Otro manuscrito ilustrado en el taller de van Lathem es la Historia de 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 tenantes¹⁶¹.

Estos leones tenantes, al igual que el que sostiene el escudo de Jean Cools, evocan a Felipe el Bueno, pues éste 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 refflamboyants”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 Luijcx 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 Luijcx, 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 datación de un objeto artístico¹⁶⁴. 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 imaginario¹⁶⁵. Por otra parte, destaquemos que esta misma función surge de las conclusiones extraídas en “Reflexiones acerca de algunos motivos de la decoración marginal”, 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 rechazar totalmente) la búsqueda a veces desesperada de “antecedentes”, modalidad heurística que caracterizó, y aún en parte caracteriza, a la investigación histórico-artística, especialmente la 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 su función en una determinada sociedad.

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 Nacional*, tomo I “Ciencias y Artes”, publicado en 1893.
2. Primer Libro de Donaciones, 1810-1850, f. 17r: “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 Woodbine Parish 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*, París, Blond et Barral, 1888, 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, el peregrinaje al santuario de San Gil en Provenza, como remisión de la falta. Véase Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 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 hallar ilustradas 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*, París, edición del autor, 1934, t. I, p. 15.
16. E. Subirat, *Oficio de la Santísima Virgen y de difuntos según el rito romano*, Barcelona, 1939.
17. Emil Mâle, *L'art religieux a la fin du moyen Age en France*, París, 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 estilísticas con las iniciales del *Officium parvum gothicum*. 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 fue proporcionado personalmente por el jefe (en 1988) de la sección manuscritos de la Bibliothèque Royale de Belgique, 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), pp. 172-187.
21. C. Carton, *op. cit.*, p. 182.
22. C. Carton, *op. cit.*, p. 175 y ss.
23. C. Carton, *op. cit.*, p. 12.
24. C. Carton, *op. cit.*, p. 12.
25. París, Bibliothèque Nationale, Pièces originales, vol. 1987, 45269/4, copiado según el 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. Bibliothèque Royale de Belgique, Archivo de Genealogías, II, 1216, XVII, f. 145 y ss.
29. J. Gailliard, *Bruges et la France*, Brujas, edición del autor, 1858, p. 70 y ss.
30. En el apartado “Comitente y primer propietario”, 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, véase Friedrich Winkler, *Die flamische 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 ó 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. Véase F. Winkler, *op. cit.*, p. 71 y L. J. M. Delaissé, *De goudeneeuw der vlaamse miniatur - Het mecenaat van Filips de Goede (1445-1475)*, Bibliothèque Royale de Belgique, 1959, p. 103 y ss.
32. F. Winkler, *op. cit.*, p. 9.

33. Otto Pächt, *The Master of Mary of Burgund*, Londres, Faber & Faber, 1948, p. 22.
34. Ejemplos: Conquistas de Carlomagno, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, 9066/9068; Milagros de la Virgen, repartidos entre París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9198 y Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 394.
35. Ejemplos: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, s.n. 13240; Neuss, colección Günter Gluck, Libro de Horas; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 28; British Library, ms. Yates-Thompson 4 (Horas de Bregilles).
36. Véase n. 35.
37. 1 Reyes 6, 23 y ss.; 2 Crónicas 3, 4 y ss.
38. Chantilly, Museo Condé, ms. 65. Existe edición facsimilar Jean Lognon y Raymond Caselles, Montrouge, Draeger, 1973.
39. Existe edición facsimilar 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 y ss. y 9, 27.
41. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1987, f. 22r, del taller de Vrelant, 13 asistentes; en el códice 1857 de la misma biblioteca, f. 50 v., el número de asistentes se reduce a sólo ocho.
42. Museo del Louvre; véase Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1964, p. 254, figura 310.
43. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 333.
44. Juan, 6, 41.
45. Florencia, Galleria degli Uffizi.
46. Theodore Rousseau, "A Flemish Altarpiece from Spain", en *Metropolitan Museum Bulletin of Art*, NS IX (1951), p. 282.
47. Véanse las *Revelaciones de vita et passione Jesu-Christe et gloriosae virginis Mariae matris eius*. En la Revelación VII, 21, leemos: "... y repentinamente engendró el hijo desnudo y yacente sobre la tierra, del cual irradiaba una luz indescriptible que no podía compararse siquiera con la del sol, y mucho menos con la luz de la candela sostenida por José... la luz divina absorbía totalmente la luz terrenal". Citado según Anthony Butkovich, *Revelations of Saint Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Ecumenical Foundation of America, 1972, p. 29 y ss. Creemos que E. Panofsky, *op. cit.*, p. 138, fue el primero en advertir sobre la verdadera fuente literaria del motivo de la candela de José, en oposición a Emil Mâle, *L'art religieux a la fin du Moyen Age*, París, Armand Colin, 1951, p. 76, quien atribuía el motivo a la influencia de la tradición teatral. La interpretación de Panofsky ha sido recogida en el enjundioso manual de Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gutersloh, 1969, t. I, p. 89.
48. Reproducción de A. Butkovich, *op. cit.*, p. 72.
49. Además de la Natividad del Museo de Dijon del Maestro de Flémalle, un ejemplo muy conocido es el tríptico Bladelin de Rogier van der Weyden pintado poco después de 1452 (FIGURA 18).
50. Reproducción de E. Panofsky, *op. cit.*, figura 311. La fórmula es retomada por discípulos de Rogier: Turín, Galería Sabauda, reproducido en E. Panofsky, *op. cit.*, figura 312; The Cloisters, reproducido en T. Rousseau, *op. cit.*, figura 277. En la miniatura: Tres Riches Heures, f. 38v; Dresde, Sächsische Landesbibliothek, ms. A 178, f. 86v, atribuido a discípulo o imitador de Vrelant, por Víctor Leroquais, *Le bréviaire de Philippe le Bon*, Bruselas, Société de Bibliophiles de Belgique, 1929; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929, f. 24v, Horas de Coëtivy, manuscrito de procedencia francesa, cuyo ilustrador puede haber sido un flamenco. Al respecto, Paul Durrieu, "Les Heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne", en *Bulletin de la Société Nationale de Antiquaires de France* (1921), pp. 301-317. En este trabajo Durrieu sugiere la posibilidad de que dicho libro haya sido ilustrado por el flamenco Henri Vulcop.
51. Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge-Massachusetts, t. III, 1930, p. 234 y ss. y figura 344.
52. Bibliothèque Royale de Belgique, ms. II 7605, f. 43v; L. J. M. De laissé, *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 Curiel", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XII (1945-1946), pp. 95-103, reproducida en lámina 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, reproducción en edición facsimilar 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.*, figura 333.
57. Cantar de los Cantares, 12, 4.
58. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat., 13091, fs. 31, 63 y 65.
59. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1314, f. 1v, breviario flamenco de la segunda mitad del siglo XV; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929, f. 61r, se trata de las ya citadas Horas de Coëtivy; Bibliothèque Royale de Belgique, ms. II 668, del denominado Maestro de Carlos V. En relación a este último manuscrito, véase F. Winkler, *op. cit.*, p. 151.
60. Entre otros, París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1864, f. 200r; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2003, f. 77v.
61. 1 Crónicas, 21, 7 y ss. y 2 Samuel, 24, 10 y 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: Spirituality sub metaphoris corporalium”.
64. 2 Samuel 23, 13-17.
65. Uno de los pocos casos se halla en Londres, British Library, ms. Egerton 1070, f. 139r, reproducido en Otto Pächt y René D’Anjou, *Studien*, I, p. 90, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 69 (1973).
66. E. Mâle, *op. cit.*, p. 238, n. 3.
67. Juan 11, 44. En el relato evangélico Lázaro sale del sepulcro parcial o totalmente amortajado.
68. Alessandro Conti, “Quadri alluvionate”, 1333, 1557, 1966, en *Paragone*, ns. 35, 215 (1968), p. 14.
69. Véase E. Panofsky, *op. cit.*, figuras 326 y 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 en 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, figura 311, a diferencia de otros estudiosos que la atribuyeron a un discípulo de van der Weyden, la considera obra directa del maestro.
71. Véase supra, p. 34.
72. Véanse las FIGURAS 5 y 7.
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 Cristo crucificado, rodeado por ángeles portadores de los instrumentos de tortura, los extremos de cuyo perizonium están suspendidos rígidamente en el aire. Es una tabla de pequeñas dimensiones (aproximadamente 30 x 25 cm.) de la primera mitad del siglo XV y asignada a la “école 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. Véase supra, n. 73.
76. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929.
77. P. Durrieu, *op. cit.*, 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), pp. 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 Library, ms. Yates Thompson 4, f. 27r, ca. 1460, reproducción en D. H. Turner, *Reproductions from Illuminated Manuscripts*, series V, 1965, lámina XXXIX; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. sn. 4254, f. 24v. El mismo personaje, pero con manto talar, aparece en el Breviario de Felipe el Bueno, f. 13v, véase n. 50.
81. Loyset Liedet fue convocado por el duque de Borgoña a Brujas, en 1468, véase Antoine de Schryber, *Étude 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. Véase L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, p. 105.
82. Historia de la conquista del Vellocino de Oro, París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 331, f. 86v.
83. T. Rousseau, *op. cit.*, p. 278.
84. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 277 y figura 336.
85. Horas del Mariscal de Boucicaut, París, Museo Jacquemart André, f. 73v (Natividad), f. 83v (Epifanía), reproducidas en E. Panofsky, *op. cit.*, figuras 66 y 67; Baltimore, Walters Gallery, ms. 260, f. 63v (Natividad), reproducida en E. Panofsky, *op. cit.*, figura 73.
86. Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 24-2, f. 78v. Véase L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, p. 118.
87. Otto Pächt, “Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts”, en *Kunsthistorischen Forschungen*, 2 (1933), pp. 75-100. Reimpreso en *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 50 y ss.
88. París, Museo Jacquemart André, Horas del Mariscal de Boucicaut, f. 83v. Reproducida en E. Panofsky, *op. cit.*, figura 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, véase Theodor Müller, *Sculture in the Netherlands, Germany, France and Spain (1400 to 1500)*, Penguin, Harmondsworth, 1966, p. 60, lámina 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 en los años 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 y Otto Smital, *Das schwarze Gebetbuch des Herzogs Galeazzo Maria Sforza*, Viena, Oesterreichische Staatsdruckerei, 1930. Un resumen sobre su obra y estilo puede leerse 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”, véase de dicho estudioso, *Die flämische Buchmalerei*, p. 95 y ss.
93. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9967, f. 166v. Existe reproducción integral de las miniaturas con comentarios por J. van 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 período 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 proce-dimiento para la obtención de imágenes especulares practicado en la Edad Media. Al respecto, Henry Martin, *Les miniaturistes françaises*, París, Henry Leclerc, 1906, p. 202 y ss.
95. Jean Wauquelin, en 1448, transcribió en prosa un poema facilitado por el Duque de Borgoña. Al respecto, véase L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, p. 132.
96. En el mismo libro, f. 47v, la partera junto a la cama del hijo de Helayne es muy parecida a la Isabel de la Visitación. En los folios 39r, 177r y 182v también se hallan facciones repetidas en el Officium parvum gothicum. Señalemos que en la escena de boda del f. 177v, la guarda del dosel del lecho es igual a la del dosel de la Epifanía. Habrá que esperar un estudio a fondo de la miniatura 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, pp. 224-232. El catálogo está ampliado por el mismo autor, *Die flämische Buchmalerei*, p. 75 y ss., y posteriormente por L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, pp. 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. Delaissé, con adecuado criterio científico, las atribuye al taller de Liedet. A partir del catálogo de Delaissé, obra de ineludible consulta para todo estudio de la miniatura flamenca, no ha dejado de incrementarse el catálogo de obras atribuidas a Liedet: véanse 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, pp. 157-167; *Scriptorium* XV-1 (1961), p. 142 (Catálogo de las ventas de Sotheby's - Chronique de France por Engerrand de Mostrelet); *Scriptorium* 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: Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 6, Historia de Carlos Martel, ff. 54v, 298v, 338r y 562v; ms. 7, f. 62v; ros. 9244, f. 3r; ms. 106, f. 49v; París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 201, f. 1 (miniatura única); París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. réservé 5072, f. 277v y ms. 5989, ff. 162v y 168v; 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, ff. 36v, 49v, 98r y 382r.
99. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9307. L. J. M. Delaissé, *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, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 8, f. 8, f. 309r, 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 f. 180r, del ms. 9244, Crónicas de Hainaut, t. III, ofrece un paisaje muy similar al de la Anunciación a los Pastores del Officium.
101. París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5087 y 5088. Del primer tomo existe reproducción en blanco y negro de todas las miniaturas, en Henry Martin, *Les histoires romaines de Jean Mansel illustrées par Loyset Liedet*, París, Bertrand frères, s. d.
102. Además de varios ejemplos en la Historia de Carlos Martel de Bruselas, hay coincidencia prácticamente absoluta en el manuscrito París, Bibliothèque de l'Arsenal, fondo de reserva 5072, f. 277v.
103. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9392, f. 103v.
104. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Gallicus 7, f. 62v.
105. En general, los otros motivos marginales accesorios aparecen entrelazados o suspendidos en el ramaje de acanto. Esta cualidad ha sido observada por A. de Schryver, *op. cit.*, p. 66, en el Pequeño Libro de Horas de Carlos el Temerario, colección Durrieu, ff. 17r, 22r y 4v. 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 alelís, geranios y fresas.

107. El origen de las “drôleries” se remonta a productos de la glíptica romana, pero su presencia en la miniatura se registra en Inglaterra ya 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), pp. 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; véase 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 y ss. En este caso particular se trata de un trompetero emergiendo de un 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 23.249, f. 168v.
114. Entre varios ejemplos citamos el folio de Dedicación de la Gesta de Girart de Rousillon, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2549. En ella aparece el lebrél a los pies de Felipe el Bueno; reproducido en F. Winkler, *op. cit.*, lámina 12.
115. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 11060-11061, f. 10v y 11r, reproducida en Millard Meiss, *The late XIV Century*, Londres, Phaidon, 1967, figuras 179 y 180.
116. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 47.
117. Reproducción de Leo van Puyvelde, *The Flemish Primitivus*, Londres, Collins, 1948, figura 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, *Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus*, Viena, Adolf Holzhausens, 1978, figura 73.
119. Entre muchos, citamos los siguientes: París, Museo Jacquemart André, ff. 26v y 38v, reproducidos en E. Panofsky, *op. cit.*, p. 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. Véase supra, p. 35.
121. París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 562, f. 7r.
122. Son ejemplos los ff. 31r y 33r, San Mateo y San Marcos respectivamente.
123. Especialmente, f. 48r, 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. 41v, y el de uno de los mendigos que acompañan a San Martín, f. 34v, reproducido en A. de Schryver, *op. cit.*, figuras 2 y 1 respectivamente.
126. A. de Schryver, *op. cit.*, p. 130.
127. Pequeño Libro de Horas de Carlos el Temerario, ff. 34v y 48r, miniaturas de San Martín y Santa Catalina, respectivamente. Reproducido en A. de Schryver, *op. cit.*, figuras 2 y 7.
128. Pequeño Libro de Horas de Carlos el Temerario, ff. 21r, 34v, 45r y 48r. Horas de Viena, cod. 1857, ff. 31r, 33r y 116v; Stuttgart, Landesbibliothek, cod. brev. 162, Horas de Sachsenheim, f. 126v, según A. de Schryver, *op. cit.*, p. 134, realizado poco después de 1460.
129. París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 331. La ilustración de este manuscrito junto con otras, desde la época de Paul Durrieu (primeros años del siglo XX) fueron atribuidos a Philippe de Mazerolles. Actualmente a partir de los estudios de A. de Schryver, *op. cit.*, son aceptadas como obras de Lieven van Lathem.
130. Historia de la conquista del Vellochino de Oro, f. 28r.
131. En el folio 37r de la Historia de la conquista del Vellochino de Oro aparecen también el hombre salvaje, el caracol y el pavo real, motivos todos estos observables en las miniaturas en grisalla del *Officium*.
132. París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2643 y 2644, Crónica de Froissart.
133. Ms. 2.643, f. 217r y ms. 2644, f. 21r.
134. Véase supra, p. 18.
135. Ginebra, Biblioteca Pública, ms. 85, ff. 71r, 76r, 85r, 199r, 187v y 196v. L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, p. 76, lo atribuye a época anterior a 1469.
136. Biblioteca de Rouen, ms. 927, reproducida en Emile van Moe, “Les Ethiques, politiques y économiques d’Aristote traduits par Nicole Oresme”, en *Les Tresors des Bibliothèques de France*, París, van Oest, 1930, figuras 1-8. L. J. M. Delaissé, *op. cit.*, p. 72, data este manuscrito poco antes de 1454.
137. Jueces 14, 5-6.
138. Floridus Röhrig, *Der Verduner Altar*, Klosterneuburg Stift, Klosterneuburg, 1955.
139. F. Röhrig, *op. cit.*, p. 78, figs. III/12.

140. I Pedro, 5, 8.
141. Sobre la correspondencia tipológica, véase Emil Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, París, Armand Colin, 1948, p. 133 y ss.
142. A. de Schryver, *op. cit.*, p. 44.
143. L. J. M. Delaisé, *op. cit.*, p. 135.
144. A. de Schryver, *op. cit.*, p. 139.
145. Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Stuttgart, Philippe Reclam, 1961, p. 6 y ss.
146. G. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 112 y ss.
147. Olivier de la Marche, *op. cit.*, libro I, cap. XXIX, p. 366 y ss.
148. G. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 295 y ss.
149. Un cronista del siglo XVI, Guillaume de Paradin, critica la fugacidad de los “votos que se olvidan a la mañana siguiente”, G. Doutrepoint, *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 y 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. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 356.
157. Véase supra, pp. 25-27.
158. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 54 y ss.; véase también Maillard Meiss, *French Painting at the Time of Jean de Berry - The Master of Boucicaut*, Nueva York, Phaidon, 1968.
159. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9067, reproducido en F. Winkler, *op. cit.*, figura 18.
160. París, Museo Dutuit, ms. 456.
161. Además del f. 86, citado al tratar el problema de la atribución, hay en el f. 161v, en el “bas-de-page”, un león, y en el borde superior dos leones sostienen las armas de L. Gruuthuse.
162. G. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 495.
163. G. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 384.
164. Sobre estos aportes de la heráldica a la historia del arte medieval, véase Jean Bernard de Vaivre, *L'héraldique et l'histoire de l'art du Moyen Age*, 1322 (1979), pp. 99-108 y 1330 (1979), pp. 146-158.
165. Jacques Le Goff, *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1987, n. 151, p. 15.

IMÁGENES

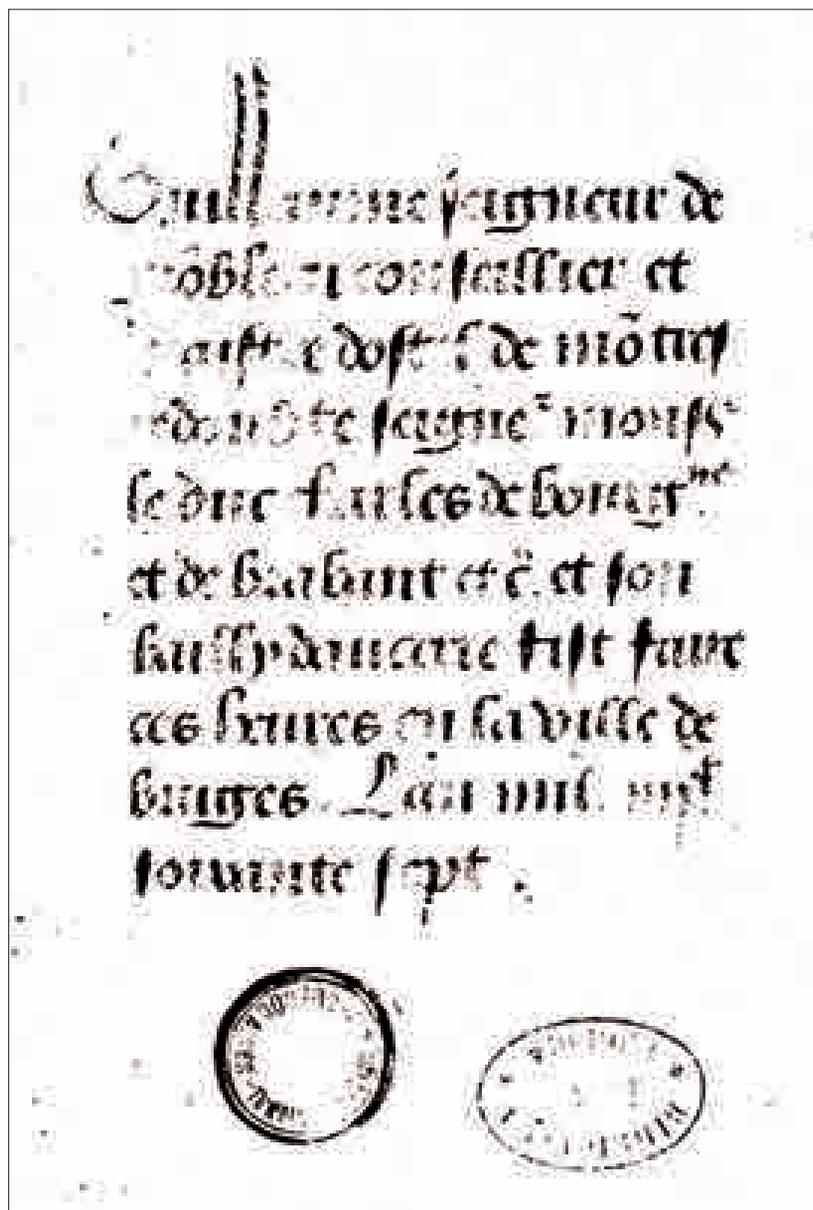


FIGURA 1: Colofón del Officium parvum gothicum,
Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 3r

Guillaume seigneur de mombleru, conseiller et maistre dostel de mon tres redoubte seigneur, monsieur le duc Charles de Bourgonne et de Brabant, etc., et son sxyssy daucerre, fist faire ces heures en la ville de Bruges: L'an mil IIIcent soixante sept.

Guillermo, señor de Montbleru, consejero y guardamaestre de mi duque Carlos de Borgoña y de Brabante, etc., y su magistrado en Auxerre, mandó hacer estas horas en la ciudad de Brujas en el año mil cuatrocientos sesenta y siete.



FIGURA 2: Miniatura de Dedicación, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 2v



FIGURA 3: Crucifixión, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 20r



FIGURA 4: Pentecostés, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 31r



FIGURA 5: Anunciación, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 42r



FIGURA 6: Visitación, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 59r



FIGURA 7: Natividad, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 76r

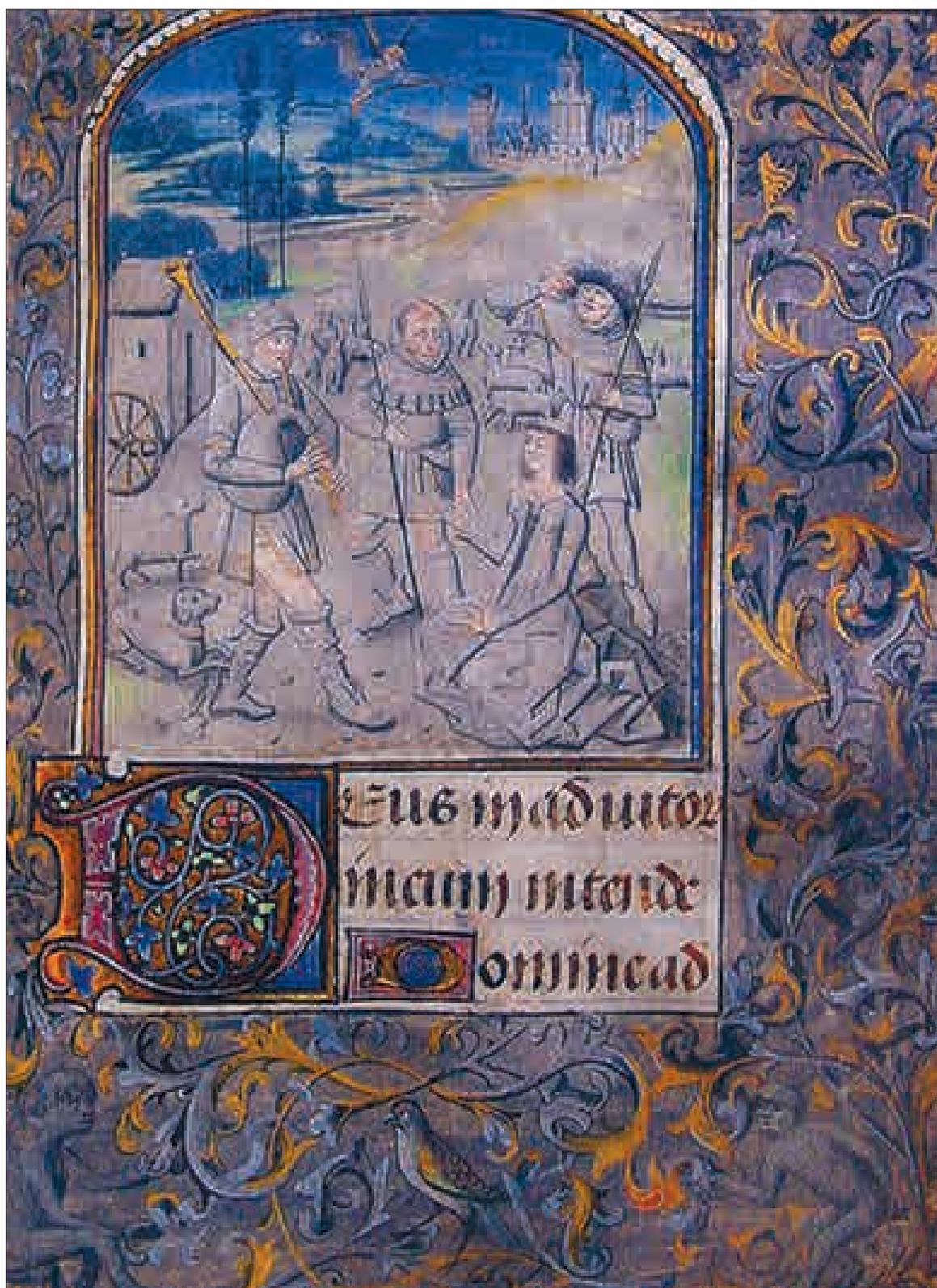


FIGURA 8: Anunciación a los Pastores, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 85r



FIGURA 9: Epifanía o Visita de los Reyes, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 92r

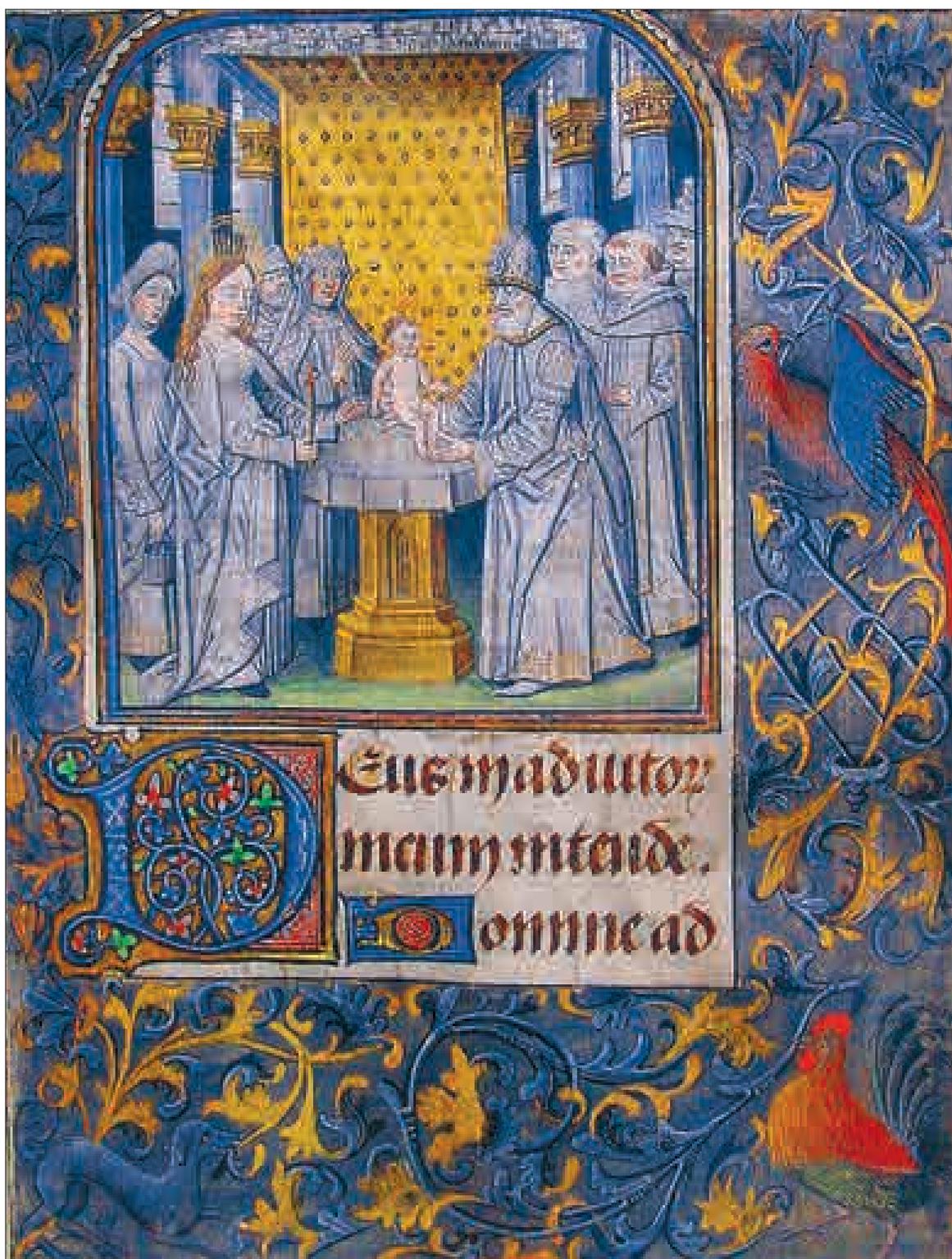


FIGURA 10: Presentación del Niño en el Templo, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 98r



FIGURA 11: Huida a Egipto, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 104r



FIGURA 12: Rey David, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 125r



FIGURA 13: Resurrección de Lázaro, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 153r



FIGURA 14: San Cristóbal portando al niño Jesús, Biblioteca Nacional, cod. 178 R, f. 194r



FIGURA 15: Taller de Willem Vrelant, Bruselas, colección privada, Libro de Horas, f. 14r



FIGURA 16: Rogier van der Weyden, Anunciación, del tríptico de Santa Colomba, Munich, Pinacoteca Vieja, ca. 1458-1459



FIGURA 17: Taller de van der Weyden, Natividad, Nueva York, The Cloisters

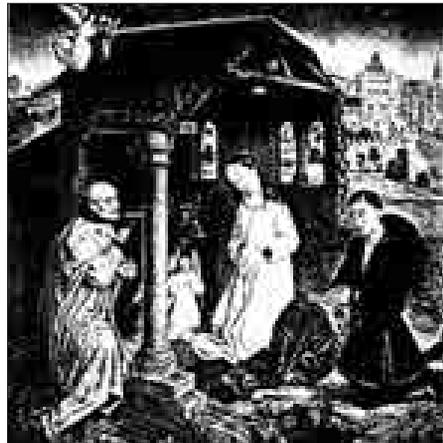


FIGURA 18: Rogier van der Weyden, Natividad, tríptico Bladelin, Berlín-Dahlem, Stadtlichen Gallerien



FIGURA 19: Nicolás Florentino (Dello Delli),
Visitación, Salamanca, Catedral Vieja,
Retablo Principal

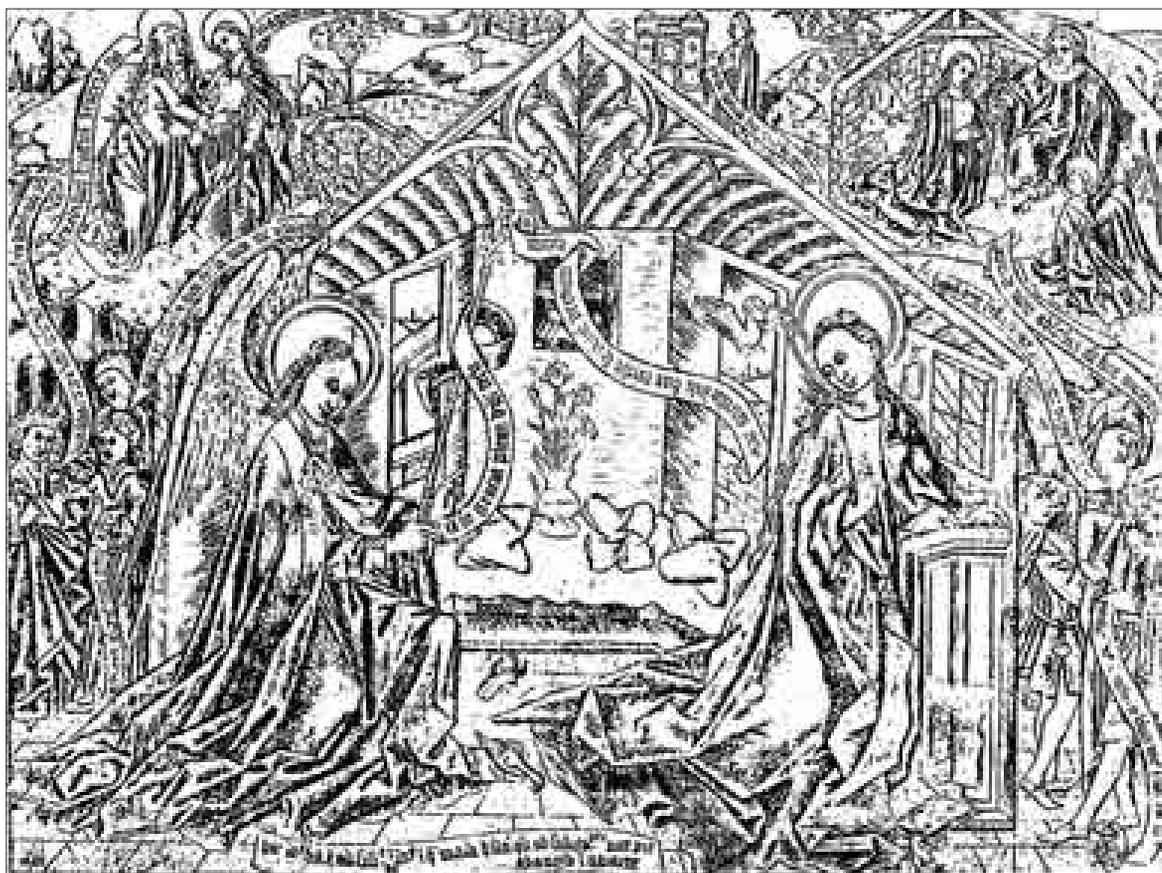


FIGURA 20: Maestro de las Filacterias, Anunciación, Visitación y Epifanía.



FIGURA 21: Rogier van der Weyden, Crucifixión, Viena, Kunsthistorisches Museum



FIGURA 22: Vrancke van der Stockt, Descendimiento, Munich, Pinacoteca Vieja



FIGURA 23: Maestro de Coëtivy, Crucifixión, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929 f. 31v.

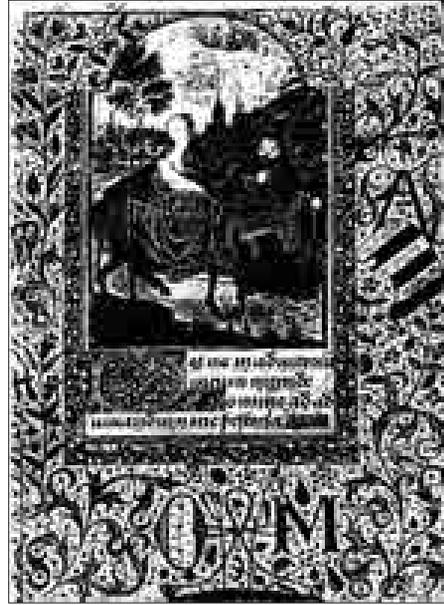


FIGURA 24: Taller del Maestro de Coëtivy, Huida a Egipto, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929, f. 51r

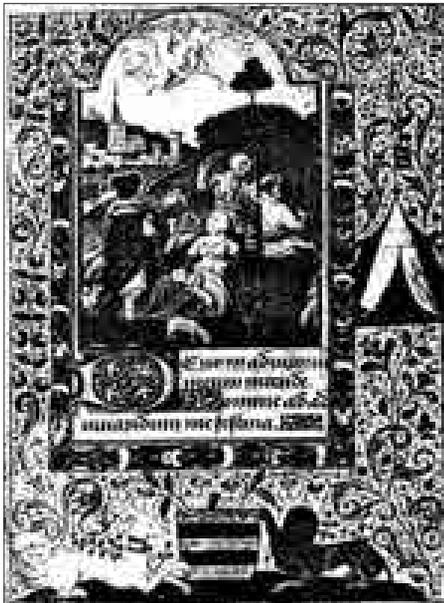


FIGURA 25: Taller del Maestro de Coëtivy, Anunciación a los Pastores, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1929, f. 40r



FIGURA 26: Hermanos de Limburgo, Mes de Abril, Chantilly, Museo Conde, ms. 65 (Tres Riches Heures), f. 4v



FIGURA 27: Taller de van der Weyden, Epifanía, Nueva York, The Cloisters



FIGURA 28: Loyset Liedet, Ahorcamiento de Malotru en Courtrai y sometimiento de Bernier, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9667 (Ystorie de Helayne), f. 166v



FIGURA 29: Jean Wauquelin entrega a Felipe el Bueno el manuscrito de L'ystorie de Helayne, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique ms. 9667, f. 8r



FIGURA 30: Loyset Liedet, Bautismo de la hija de Craimbaut, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9667 (Ystorie de Helayne), f. 71r



FIGURA 31: Taller de Loyset Liedet, Somme des Vices, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9307, f. 1r



FIGURA 32: Taller de Loyset Liedet, Lucha entre cristianos y moros, Bruselas, Bibliothèqure Royale de Belgique, ms. 8, f. 309r



FIGURA 33: Taller de Loyset Liedet, Aparición de la Virgen a la Sibila y a Augusto, Bruselas, Bibliothèqure Royale de Belgique, ms. 9392, f. 103v



FIGURA 34: Maestro de Boucicaut, El Mariscal orando ante Santa Catalina, París, Museo Jacquemart André, ms. 2, f. 38v



FIGURA 35: Lievin van Lathem, Presentación de los Secretos de Aristóteles al rey Alejandro, París, Bibliothèqure Nationale, ms. fr. 562, f. 7r (arriba detalle, abajo vista completa)

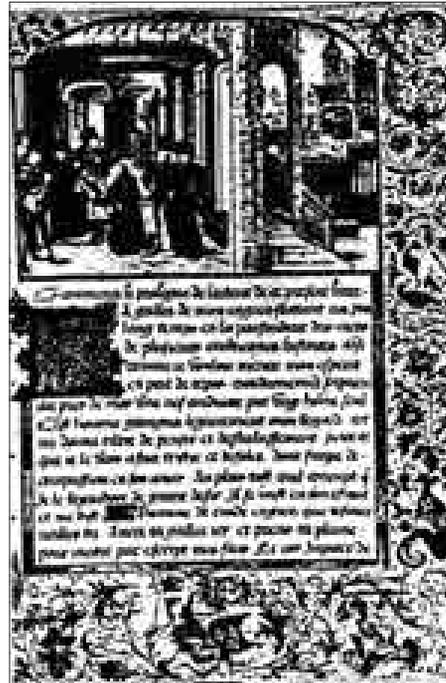
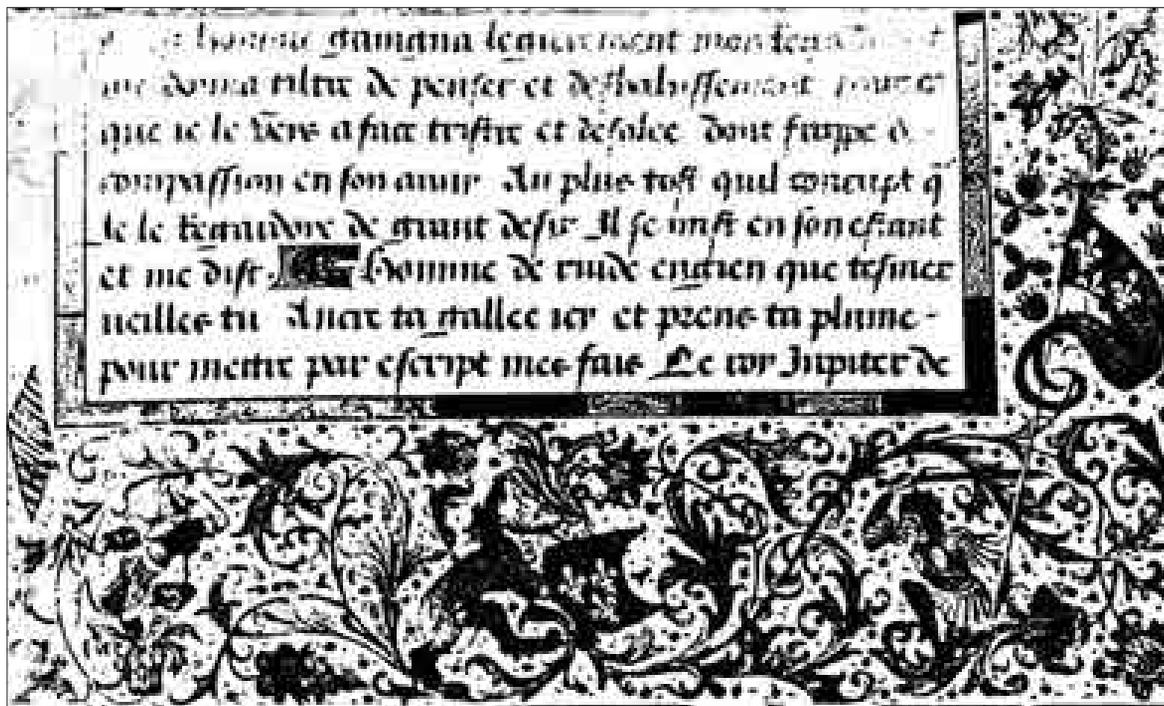


FIGURA 36: Lievin van Lathem, Historia de la conquista de Vellocino de Oro, miniatura de Dedicación, París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 331, f. 9r (arriba vista completa, abajo detalle)



Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de la imprenta Melenzane,
Av. Directorio 5922, Buenos Aires.
Se imprimieron 1000 ejemplares.

Otros títulos de
Reediciones & Antologías

1. Contorno

Edición Facsimilar

2. Masas y balas

Liborio Justo

3. Metafísica de la pampa

Carlos Astrada

4. Plan de operaciones

Mariano Moreno

5. Calfucurá. La conquista de las pampas

Álvaro Yunque

La colección *Reediciones y Antologías* está animada por una mirada que vuelve sobre los textos pasados. Una visita curiosa y cauta que intenta traer al presente un conjunto de escritos capaces de interpelarnos en nuestra existencia común. Trazos sutiles que convocan a despertar la sensibilidad crítica de un lector, desprevenido u ocasional, que encontrará en estos volúmenes buenas razones para repensar nuestra incierta experiencia contemporánea.

El Libro de Horas de Guillaume de Montbleru (concluido en Brujas en 1467), que fue realizado por encargo de este consejero de los duques de Borgoña Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, es uno de los más valiosos tesoros de la Biblioteca Nacional. Conocido bajo el mote de "Officium parvum gothicum" –inscripción grabada en su encuadernación del siglo XIX y que significa "pequeño devocionario producido en el norte de Europa"–, este bello manuscrito iluminado ingresó a la Biblioteca Pública de Buenos Aires en 1833. En el año 1988 la investigación del Dr. Francisco Corti, aquí ofrecida, logró identificar a su comitente (Guillaume de Montbleru) y a su primer poseedor (Jean Luijcx alias Cools), y describir las condiciones de producción y uso del libro. También pudo identificar –en notable proeza heurística– quiénes fueron hace más de 500 años los artistas que iluminaron sus folios. Adosado en la solapa interior se incluye un CD-rom que contiene la reproducción fotográfica completa del manuscrito.

Francisco Corti estudió Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y completó su formación en las universidades de Viena y de Friburgo en Brisgovia. En Argentina ejerció la docencia en la cátedra de Historia del Arte Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y publicó numerosas investigaciones sobre arte medieval y sobre pintura y arquitectura rioplatenses. La investigación aquí ofrecida fue realizada en las siguientes bibliotecas: Österreichische Nationalbibliothek (Viena), Bayerische Staatsbibliothek (Munich), Bibliothèque Nationale (París), Bibliothèque Royale de Belgique (Bruselas) y Biblioteca Nacional (Buenos Aires).

