

El *Libro de horas* del obispo Morgades

Precisiones estilísticas sobre una obra de factura flamenca

Josefina Planas Badenas
Universitat de Lleida

[Metadata, citati](#)

RESUMEN

A través de este estudio deseamos abordar la compleja realidad del *Libro de horas* (ms. 88) del Museo Episcopal de Vic que fue regalado al obispo Morgades entre 1891 y 1899. Se trata de un códice que, con el fin de incorporarlo al mercado del libro ilustrado decimonónico fue enriquecido mediante tres series de ilustraciones independientes entre sí, convirtiéndolo en un objeto donde prima el deleite visual frente al específicamente devocional. Las dos primeras series que integran este *Libro de horas* proceden de dos manuscritos datados en torno a 1400. De las cuatro imágenes que constituyen este grupo, centró nuestra atención en un trabajo anterior, la representación de San Juan Evangelista (f. 33v) obra del miniaturista y pintor barcelonés Rafael Destorrents. Ahora, deseamos dar a conocer las otras tres ilustraciones intercaladas para demostrar su filiación con las propuestas estéticas de principios del siglo xv en los Países Bajos. El resto del manuscrito está formado por una serie de folios extraídos de un códice perteneciente a la escuela ganto-brujesa.

Palabras clave:
miniatura gótica, arte medieval, miniatura flamenca.

ABSTRACT

The bishop Morgades' Book of hours

In this essay we aim to approach the complex reality of the *Book of hours* (ms. 88) of the Episcopal Museum in Vic that was offered as a present to the bishop Morgades between 1891 and 1899. It is a codex that, aiming to be incorporated into the nineteenth-century illustrated books market, was enriched with three series of independent illustrations turning the book into an object in which the visual pleasure outweighs the devotional one. The two first serie of this *Book of hours* spring from two manuscripts dated around the year 1400. In a previous essay, among the four images comprising this group, we focused our attention in the representation of St. John the Evangelist (f. 33v), a work by the miniaturist and painter from Barcelona Rafael Destorrents. Now, we wish to introduce the three other illustrations to proove his connection with the aesthetic proposals from the Low Countries of the beginning of the xv century. The rest of the manuscript is composed by a serie of folios taken from a codex belonging to the Ghent and Bruges school.

Key words:
gothic miniature, medieval art, flemish miniature.

1. Josefina PLANAS, «Rafael Destorrents: una miniatura inédita en un libro de horas del Museo Episcopal de Vic», *D'Art*, 14 (1988), p. 73-81.

2. Nos referimos a dos libros de horas, uno conservado en la British Library (ms. Egerton 2653), enriquecido con ilustraciones de un miniaturista valenciano datado durante el segundo decenio del siglo xv, y a otro denominado *Libro de horas de Estocolmo*, que ingresó en el Museo Nacional de la capital sueca mediante adquisición en Sotheby's en 1960. Sobre ambos, véase: Josefina PLANAS, «Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la minatura catalana del estilo Internacional y su proyección en el reino de Valencia», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 1, Mérida, 1992, p. 119-127. *Ibidem*, *El esplendor del gótico catalán: la miniatura a principios del siglo xv*, Publicaciones de la Universidad de Lleida, 1998, p. 128-131. Un fenómeno paralelo, pero igualmente sorprendente, es la aparición de falsificadores que imitaron el lenguaje formal medieval con el fin de crear códices pseudogóticos. Uno de los más interesantes por haberse erigido en una personalidad artística atractiva a los ojos del historiador actual es el mal llamado *Spanish Forger*, ya que en realidad se le considera de origen galo. Al respecto remitimos a las aportaciones de William Voelkle vertidas en el «30th International Congress on Medieval Studies», Western Michigan University, Mayo 4-7, 1995 bajo el epígrafe: *The Spanish Forger Revisited*.

3. Josep GUDIOL, «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1923-1927, p. 117. Extraído del

Cuando hace unos años abordamos el estudio del *Libro de horas* (ms. 88) del Museo Episcopal de Vic¹, señalamos, a nivel figurativo, su perfil misceláneo integrado por tres series de ilustraciones independientes entre sí, de las que dos habían sido insertadas con el fin de enriquecer un códice incorporado en el mercado del libro ilustrado decimonónico, siguiendo prácticas de las que podemos citar al menos dos ejemplos más en Cataluña². Corroboramos esta hipótesis el hecho de que fuera un regalo realizado al obispo Morgades entre 1891 y 1899, y la incoherencia del texto compuesto por folios sueltos ricamente ornamentados extraídos de un primitivo códice, desfigurando su uso específicamente devocional a favor de la creación de un objeto proclive al deleite visual de su poseedor. A pesar del carácter inconexo de su contenido, Josep Gudiol dedujo su condición de libro de horas apoyándose en las plegarias conservadas³. La ausencia de reclamos y de un calendario previo son factores que pesan negativamente en el análisis codicológico del manuscrito.

Como hemos indicado, fueron interpolados al *corpus* del *Libro de horas* cuatro folios procedentes de dos manuscritos ilustrados en torno a 1400. De las cuatro ilustraciones centró nuestra atención la perteneciente a san Juan Evangelista (f. 33v), surgida de los pinceles del miniaturista y pintor barcelonés Rafael Destorrents, imagen que por sus cualidades estilísticas se erige como una de las más importantes de este libro de oraciones, pero, es más, el hecho de llevar caligrafiado el texto del salmo LI en el anverso nos ha permitido calibrar incluso la posible procedencia de esta ilustración⁴. En contrapartida, las otras tres miniaturas intercaladas responden, a nivel formal, a las propuestas estéticas gestadas durante el primer decenio del siglo xv

en los Países Bajos del sur, como trataremos de demostrar a continuación, interrumpiendo un criterio inercial que pretendía vincularlas con Cataluña⁵. Las tres ilustraciones se sitúan en el verso de cada uno de los folios siguientes: 34v, santa Catalina (121 x 69 mm); 35v, coronación de la Virgen (122 x 68 mm) y 36v, un peregrino (118 x 69 mm).

Las características formales de las mismas permiten filiarlas con otras obras flamencas realizadas alrededor de 1400 en una fase previa al naturalismo simbólico desarrollado por los hermanos Van Eyck, período poco fructífero en comparación con otros estados europeos e incluso con los territorios meridionales del ducado de Borgoña⁶, puesto que antes del traslado de la corte hacia Flandes, las diferencias de esta área con respecto a la producción efectuada en territorio francés radicaban en la clientela: burgueses y religiosos en los territorios septentrionales, frente a la alta nobleza o al propio duque asentado en Dijon⁷. Estas divergencias también se detectaban en el seno del ámbito estrictamente flamenco: en las regiones germánicas del norte y del este de los Países Bajos prevalecía un tipo de atmósfera más parisino que en las provincias bilingües de Flandes o de Artois. Situación de dependencia que se invirtió debido a una serie de avatares políticos, entre los que se cuentan la muerte de Juan sin Miedo a manos de los partidarios de la casa de Orleans, la firma del tratado de Arrás con Inglaterra por el que se reconoció la independencia del ducado borgoñón y el traslado de la corte a los Países Bajos del sur por parte de Felipe el Bueno⁸, con el que se desplazó el centro de la actividad artística e intelectual a las provincias septentrionales⁹, configurando paralelamente el perfil territorial de lo que sería durante un breve plazo de tiempo el Estado borgoñón¹⁰.

Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, vols. VI, VII y VIII, Imprenta de la Casa de Caritat, Barcelona, 1934, p. 107.

4. En el terreno de la mera hipótesis, apuntamos la posibilidad de que este folio suelto pudiera proceder del salterio que el rey Martín el Humano envió en 1407 desde Valencia al obispo barcelonés Joan Ermengol para que lo decorara su miniaturista. Si recordamos que Rafael Destorrens había sido el ilustrador del magnífico Misal de santa Eulalia costeado por el propio obispo Ermengol, en 1403, no cabe duda que resulta al menos plausible reparar en esta consideración. El desarrollo de estas reflexiones aparece reflejado en mis dos textos antes citados: Josefina PLANAS, «Rafael Destorrens: una miniatura inédita...», p. 80, notas 17-19; *El esplendor del gótico catalán...* José M^a Madurell Marimón ya había señalado esta opinión en «El Misal de santa Eulalia en la Seo de Barcelona», *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat*, XVIII (1980), p. 150-151. Opinión de la que yo misma me hacía eco en el «Missal de santa Eulàlia», *Thesaurus/Estudis. L'art al bisbat de Catalunya 1000/1800*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, p. 230. Recientemente, la localización en la Biblioteca Lázaro Galdiano de cuatro folios sueltos, procedentes, con toda probabilidad, de un salterio que por sus características externas y estilísticas coinciden con el interpolado en el *Libro de horas vicense* (M.E.V., ms. 88, f. 33) abre un campo de posibilidades mucho más amplio a este capítulo de nuestro estudio. Josefina PLANAS, «Rafael Destorrens y los membra disiecta conservados en la Fundación Lázaro Galdiano», *Goya*, 271-272 (1999), p. 194-202.

5. Pere Bohigas da cuenta de la interpolación de estos folios considerando catalanes. Criterio que compartí a nivel estilístico. Pere BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y renacimiento*, vol. I, Asociación de bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960, p. 273. Josefina PLANAS: «Rafael Destorrens...», p. 74.

6. En este sentido, resulta significativo destacar la escasa incidencia que tuvieron las aportaciones miniaturísticas flamencas en los dos catálogos editados con motivo de la celebración de dos magnas exposiciones dedicadas al arte europeo de los inicios del siglo xv. *L'art europeen vers 1400*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1962. *The International Style. The arts in europe around 1400*, The Walters Art Gallery, October 23-December 2, 1962.

7. Pero en el interior de los Países Bajos también cabe hacer una serie de matizaciones: el territorio de Hainaut perteneció a la dinastía bávara hasta 1433 y sus intereses se dirigieron hacia Ho-

landa. En el sur y en el oeste existían grandes ciudades, centros de la vida intelectual, que posteriormente se manifestaron como centros artísticos. Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamandes*, Harvard University Press, 1971, p. 175-176. Jan BIALOSTOCKI, *L'Art du Xvè. siècle des Parler à Dürer*, Le livre de poche, París, 1993, p. 54-67.

8. Con anterioridad, Felipe el Atrevido, uno de los promotores artísticos más destacables en los inicios del estilo Internacional, convirtió a su corte en un núcleo aglutinador de artistas de diversos orígenes y creó una excelente biblioteca personal, confinada durante buena parte de su reinado en una de las torres del palacio ducal de Dijon. Patrick de WINTER, *La Bibliothèque de Philippe Le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404) étude sur les manuscrits a peintures d'une collection princière a l'époque du «Style Gothique International»*, CNRS, París, 1985, p. 32 y s.

9. Paul DURRIEU, *La Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530)*, Bruselas y París, 1921, p. 5.

10. F. VERCAUTEREN, «Aperçu historique sur l'histoire des pays bourguignons», *Le siècle de Bourgogne. Catalogue*, Bruselas, 1951, p. 14-16.

11. Nicholas ROGERS, «Oxford, University College ms. 5: A Flemish Book of Hours for a dominican nun», *Flanders in a european perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad* (edición de Maurits Smeyers y Bert Cardon), Lovaina, 1995, p. 223. Según este autor, uno de los primeros ejemplares de este grupo datado hacia 1380 sería un libro de horas (Oxford, ms. Canon Liturg. 251) realizado para un cliente catalán, según manifiestan una serie de rúbricas en esa lengua, inspirándose en propuestas artísticas del segundo cuarto del siglo xiv procedentes de Gante. N. ROGERS, *Book of Hours produced in the Low Countries for the English Market in the Fifteenth Century*, 2 vols., M. Litt. dissertation, Universidad de Cambridge, 1982. «Vlaamse miniature voor van Eyck (ca. 1380-ca. 1420). Catalogues», *Corpus of illuminated manuscripts*, Leuven, 1993, p. 10-12, n^o 4. Este códice había sido objeto de atención por parte de la historiografía catalana considerándolo una obra autóctona influenciada por el estilo francés. Pere BOHIGAS, «El repertori de manuscrits catalans», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XII (1927), p. 414-415. Del mismo autor, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II-1, Barcelona, 1960, p. 231. Alexandre OLIVAR, «Els manuscrits litúrgics de procedència catalana conservats fora de Catalunya», *Miscel·lània Històrica Catalana*, Homenatge al pare Jaume Finestres Historiador de Poblet, *Scriptorium Populeti*, n^o

3 (1970), p. 33, n^o 26. Por nuestra parte, habíamos rechazado cualquier vinculación estilística con Cataluña en nuestra tesis de doctorado. Josefina PLANAS, *La miniatura catalana del período Internacional. Primera generación*, 2 vols., tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1991.

12. «Vlaamse...», p. 4-10, n^o 2 y 3. Resulta significativo destacar que en este mismo marco geográfico, pero en una fase cronológica ligeramente posterior —la correspondiente a Willem Vremlant— existió una clientela estable de origen meridional que llegó a propiciar la presencia de calígrafos de la misma procedencia, identificables por utilizar una letra gótica *rotunda*, ajena a los trazos angulosos de la caligrafía bastarda. Al respecto, véase: L.M. DELAISSE, «Un copista español, un miniaturista holandés y un manuscrito flamenco en la Newberry Library», 8, *Revista de Llibreria antiquària* (1984), p. 20-21. *The Newberry Bulletin* IV, 5, p. 139-141, traducción castellana por Antonia Matos, publicada en *Bibliotecomania*, 47 (1958), p. 326-332. *Cinquanteenaire de la société des bibliophiles et iconophiles de Belgique 1910-1960*, Exposition à la Bibliothèque Albert I du 21 de Mai au 30 de Juillet 1960, 4, p. 7-8.

13. Este elemento ornamental parece ser que aparece por vez primera en la Anunciación ejecutada por Melchor Broederlam para el retablo de Dijon (Dijon, Museo de la Ciudad). No deja de resultar significativo que en uno de los cuatro folios sueltos conservados en la biblioteca de la fundación Lázaro-Galdiano, concretamente el dedicado a una santa mártir (Reg. 15.701-15), ésta se cobije bajo un baldaquino arquitectónico, rematado por sendas construcciones que acogen dos figuras sagradas, siguiendo tendencias septentrionales. Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, vol. I, p. 521, n^o 1231, lám. 437.

14. No obstante, el uso de elementos arquitectónicos de enmarcamiento tiene una larga historia analizada por Francis WORMALD, «The Fitzwarin Psalter and its allies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6 (1943), p. 71-79. Erwin PANOFSKY, p. cit., p. 38-41.

15. Maurits SMEYERS, «Pre-Eyckian Manuscripts mass production and workshop practices I», *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque IX, 12-14 Septembre 1991, *Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier* (ed. Roger van Schoute et Hélène Verougstraete-Marcq), Louvain-la-Neuve, 1993, p. 59-73. Ibidem, *L'Art de la miniature flamande du xviiiè au xviiè siècle*, Leuven, 1998, p. 204.

16. Maurits SMEYERS, «De "Tafelrelen uit het leven van Maria" uit de Koninklijke Musea te Brussel

Las miniaturas citadas tienen como denominador común haber sido recortadas para acoplarlas al grueso del *Libro de horas* y recibir un enmarcamiento arquitectónico que, en el caso de los folios 34v y 35v, se remata en los extremos mediante torrecillas prismáticas o semicirculares, recurso compositivo usado por un reducido grupo de iluminadores flamencos alrededor de 1400, entre ellos el Maestro de Ushaw 10¹¹ u otros miniaturistas de los que son exponentes dos breviarios (Cambridge, University Library, ms. II. 6.2) (Londres, British Library, Sloane ms. 2683) elaborados en Brujas hacia 1390-1400. Paradójicamente, en el calendario del breviario conservado en Cambridge, redactado al uso de Salisbury, consta el óbito de Margarita Carbonell (†1426) apellido que enlaza directamente con la Corona de Aragón¹². En el caso descrito, las torrecillas solo presentan una decoración de elementos acanalados que recuerdan, en última instancia, a saeteras, aunque en otros ejemplares flamencos estos pequeños ámbitos arquitectónicos se horadan con el fin de albergar estatuillas¹³. Parece ser que los orígenes del tema nacen en el área septentrional francesa a partir de la representación de arquitecturas simbólicas en la escena de la Anunciación¹⁴, siendo adoptado por la miniatura flamenca pre-eyckiana¹⁵, sin descartar a niveles alegóricos una lectura alusiva a la *porta coeli*¹⁶.

Bajo los esquemas arquitectónicos descritos, las escenas se constriñen entre líneas paralelas que se quiebran en ángulo recto, generando un espacio rectangular. En su interior, leves pinceladas de color blanco recrean trazos geométricos o de inspiración vegetal, combinados sobre un fondo monocromo alternante azul o carmín. La decoración marginal que acompaña a estos marcos ficticios es un eco de los elementos vegetales usados en Francia, interpretados de forma bastante sumaria.

en Het zgn. pre-Eyckiaans realisme», *Bulletin Koninklijke Musea voo Schone Kunsten van België (1989-1991)*, p. 81-82. Extraído de Maurice SMEYERS, op. cit., p. 69.

17. En relación con la decoración marginal generada por los artistas previos al mundo de Jan van Eyck y su vinculación con las imágenes, véase: Dominique DENEFPE, «Marginal decorations in pre-eyckian manuscripts», *Flanders in a European perspective*, p. 297-308.

18. Millard MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbours and their contemporaries*, text volume, The Pierpont Morgan Library, Nueva York 1974, p. 97, volumen de ilustraciones, figs. 358 y 361-362.

19. Este tipo de rasgos se proyectarán en el tiempo a través del conjunto de iluminadores que se aúnan en torno al denominado *Gold Scrolls Group*, activo especialmente en Brujas entre 1410 y 1450. G. DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, 1987, p. 27.

20. Frédéric LYNA, «Les miniatures d'un manuscrit du "Ci nous dit" et le réalisme préeyckien», *Scriptorium*, 1 (1946-1947), p. 108-109.

21. Erwin PANOFKY, op. cit., p. 187, lám. 144.

22. Susie VERTONGEN, «Herman Scheerre, The Beaufort Master and the Flemish miniature painting: a reopened debate», *Flanders in a European perspective*, figura 2.

23. Millard MEISS, *French painting at the time of Jean duc de Berry. The late XIV century and the patronage of the Duke*, vol. I, p. 149; vol. II, figura 13. François BOESPFLUG; Eberhard KONIG, *Les «Tres Belles Heures» de Jean de France, duc de Berry. Un chef-d'oeuvre au sortir du Moyen Age*, París, 1998, p. 30.

24. Philippe VERDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal-París, 1980.

25. «Vlaamse...», p. 83-86, nº 27. Este ejemplar de la Leyenda Dorada se halla profusamente ilustrado y contiene capítulos adicionales de origen hispano, de lo cual se deduce pudo ser realizado para algún mercader catalán afincado en Brujas o Gante, replanteando de nuevo las conexiones existentes entre Cataluña y Flandes durante los inicios del siglo XV. *The Glory of the Page. Medieval & Renaissance Illuminated Manuscripts from Glasgow University Library*, Glasgow University Library, 1987, p. 176, nº 114. *Flemish Art 1300-1700* (exh. cat.), Royal Academy of Arts, Londres, 1953.

26. Citamos, entre otros, la representación de San Jorge dando

Recursos compositivos, ambos, usados por los miniaturistas flamencos en los inicios del siglo XV¹⁷.

Las tres ilustraciones que comentamos a continuación no alcanzan los cánones estéticos mostrados por otras obras coetáneas (Apocalipsis de la Biblioteca Nacional de París, ms. néerl. 3) o un manuscrito astrológico de la Pierpont Morgan Library (ms. 785, c. 1403), antigua propiedad del duque de Berry¹⁸, pero su nivel de ejecución es un tanto superior a la media del período, elaborada al amparo de prósperas comunidades regentadas por burgueses que comenzaban a interesarse por este tipo de manifestaciones artísticas.

En la primera de ellas, santa Catalina (f. 34v) (figura 1) muestra sus símbolos habituales: la rueda y la espada con los que fue martirizada, según la tradición, por orden del emperador romano Majencio. Cubre su cuerpo con túnica de color carmín y manto cruzado sobre el pecho, de acuerdo con las tendencias estéticas del momento. Su rubia y rizada cabellera, ceñida por una corona, enmarca un plácido rostro de facciones proporcionadas¹⁹. Esta figura se dispone sobre el pergamino tratando de conseguir efectos tridimensionales: a nivel horizontal mediante un ajedrezado escasamente convincente, interrumpido por un fondo monocromo salpicado con motivos ornamentales de oro bruñido que estuvieron en boga hasta 1440, eco lejano de las aportaciones miniaturísticas de la escuela bohemia²⁰.

Estilísticamente, esta ilustración presenta afinidades con la santa homónima plasmada en el *Calvario de los curtidores*, realizado hacia 1400 por el Maestro de Brujas (Brujas, san Salvador)²¹ y en menor medida con el mismo tema representado en un libro de horas adscrito al *Group with the Pink Canopies* (Brujas, c. 1390-1400, f. 40v), vendido en Sotheby's, (Londres 2 y 9 de marzo de 1937, lote 834), aunque éste último sea una versión un tanto parca del mismo tema²².

La Coronación de la Virgen ocupa el verso del folio que le sucede (f. 35v) (figura 2), siguiendo unas pautas iconográficas que habían aflorado, pocos años antes, en el ámbito de la ilustración del libro francés, enriquecidas a través de la tradición italiana. En la miniatura comentada, al igual que en la ilustración del Maestro del Paramento realizada en las Muy Bellas Horas de Notre-Dame (París, Bibl. nat. nouv. acq. lat. 3093, f. 78)²³, el trono tridimensional suspendido en el cielo acoge la última teofanía del arte cristiano: la *Sponsa*, Madre e Iglesia bendecida por Jesús mientras éste sostiene el orbe²⁴. En esencia, esta composición conecta, en cierta medida, con Las Muy Bellas Horas de Notre-Dame en cuanto que en los ángulos inferiores y en la zona superior asisten en calidad de espectadores miriadas celestiales entre las que surge un ángel que corona a María y a su Hijo. Tradición iconográfica arraigada desde antiguo, resuelta compositivamente de modo similar a un pasaje de la Leyenda Dorada



Figura 1. Santa Catalina. *Libro de horas*. Museo Episcopal de Vic (ms. 88), folio 34v.

dedicado a santa Cecilia y su casto esposo Valeriano, donde ambos reciben de manos de un ángel una corona formada por rosas y azucenas (Jacobus de la Voragine, *Leyenda Dorada*, 2 vols, Brujas c. 1405-1410) (Glasgow, University Library, ms. General 1111, f. 210)²⁵.

La última representación de este conjunto corresponde a un peregrino (f. 36v) (figura 3), según acredita la inscripción caligrafiada en la filacteria que sostiene en sus manos. Sobre un fondo de color carmín, se observa un paisaje integrado por montículos rocosos compuesto por dúctiles volúmenes de perfiles geométricos, rematados por formaciones arbóreas de amplias copas que nos traen a la memoria composiciones reflejadas en otros manuscritos flamencos²⁶. El peregrino, arrodillado, se cubre con capa y capilla sobre las que pende un sombrero, mientras descansa a uno de los lados un bordón, enfatizando visualmente su participación en una ruta de peregrinación²⁷. Sus facciones un tanto angulosas, a pesar de la estilización impuesta por los cánones formales del estilo Internacional, también permiten aproximarse a otras representaciones de los Países Bajos del sur²⁸.

En definitiva, estas acotaciones especialmente estilísticas, han pretendido demostrar la vincula-



Figura 2.
Coronación de la Virgen. *Libro de horas*. Museo Episcopal de Vic (ms. 88), folio 35v.



Figura 3.
Peregrino. *Libro de horas*. Museo Episcopal de Vic (ms. 88), folio 36v.

ción de las tres ilustraciones analizadas con la escuela miniaturística flamenca de principios del siglo xv, período que se revela —*grosso modo*— poco relevante en cuanto al nivel medio de libros ilustrados, pero muy sugerente por las conexiones establecidas con otros territorios, especialmente con Inglaterra y Cataluña, debido a las colonias de mercaderes de estas nacionalidades asentados en las principales ciudades flamencas. Clientela que deseaba acceder a un objeto de lujo, el libro miniado de uso devocional privado, cuya producción inicia en estos momentos una fase que se desarrollará ostensiblemente a partir de los años cincuenta de ese mismo siglo. La ausencia de texto en el recto de los folios impide efectuar cualquier tipo de especulación con respecto a la naturaleza del códice original al cual pertenecían. No obstante, y dentro de un plano hipotético avalado por la iconografía, consideramos que probablemente proceden de un libro de horas.

Las imágenes analizadas, es decir, las pertenecientes a un miniaturista catalán (f. 33v), más las tres de origen flamenco datadas hacia 1400, se insertan en un manuscrito formado por un total de 55 folios, que como hemos especificado más arriba fueron seleccionados con el deseo de crear un

objeto hermoso ajeno a una función religiosa específica. Las características formales de estos folios nos remiten a un manuscrito elaborado dentro de la designada, no sin controversia, escuela gantobrujesa²⁹. Una serie de aspectos externos permiten datarlo durante los primeros años del siglo xvi: entre ellos las peculiaridades de la escritura empleada, ya que haciéndose eco de las tendencias flamencas de ese período abandona la gótica bastarda de perfiles angulosos, propia de los códices previos al reinado de María de Borgoña, a favor de una letra gótica redondeada que conecta con las nuevas aportaciones caligráficas del Renacimiento meridional³⁰. Así, advertimos en las grandes iniciales encargadas de encabezar cada uno de los capítulos o de las oraciones más destacables, letras capitales que rodean su *ductus* mediante carnosas hojas de acanto, generando un efecto tridimensional acentuado por la proyección de su sombra sobre un fondo monocromo, al que se añade la representación de flores, frutos o joyas situados en un plano más próximo para el espectador.

En el ámbito de la ilustración, nos hallamos frente a un artista que reinterpreta en sentido reductivo las fórmulas creadas en Flandes por una segunda generación de miniaturistas concedores

muerte al dragón en un libro de horas (Brujas, Grootseminarie, ms. 72/175, f. 52) y el Anuncio a los pastores ilustrado en un breviario conservado en Londres (British Library, Add. ms. 18213, f. 40), ambos representados en Brujas entre 1400-1415. «Vlaamse...», p. 48-51, figura 18 y p. 56-59, figura 21.

27. A nivel meramente iconográfico, traemos a colación la representación de Santiago el Mayor de las Bolton Hours (York, Minster Lib. Add. 2, f. 126) (c. 1405-1415). Kathleen L. SCOTT: *Later gothic manuscripts 1390-1490*, Londres, 1996, vol. I, lám. 141; vol. II, p. 119, n.º 33.

28. Aludimos a la representación de Jan van Leeuwen en oración perteneciente a un fragmento ilustrado en Brabante (c. 1400) (Bruselas, Koninklijke Bibliotheek, ms. II 138, f. 1). «Vlaamse...», p. 203-206, figura 70.

29. Este término, que ha tenido gran fortuna historiográfica, fue acuñado en 1891 por Josep Destrée y Paul Durrieu para denominar la producción miniaturística que a partir del último cuarto del siglo xv capitalizaron las dos grandes ciudades flamencas. Sin embargo, su estilo no fue exclusivo a Brujas y Gante, ya que lo adoptaron rápidamente otros centros próximos, entre ellos Amberes, para, finalmente, rebasar sus fronteras y reinterpretarse en clave local en lugares tan distantes entre sí como el Imperio alemán o la península Ibérica. Maurits SMEYERS, *Late-gothic miniature art in Flanders 1475-1550*, «Flemish Illuminated Manuscripts 1475-1550», Ludion Press, Gante, 1996, p. 21.

30. *La Miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occasion du 400^e anniversaire de la fondation de la Bibliothèque Royale de Philippe II*, Bruselas, 1959, p. 182.

31. Dejando a un lado la problemática que gravita sobre la identificación nominal de este maestro, remitimos a la excelente obra de Otto Pächt, imprescindible todavía para comprender el tratamiento conceptual de la página por parte del Maestro de María de Borgoña. Otto PÄCHT, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1948, p. 19 y 20.

32. Este recurso ya había sido utilizado por Rafael Destorrents en el magnífico Juicio Final del Misal de santa Eulalia (f. 7), realizado en 1403 (Barcelona, Archivo Capitular, ms. 116, f. 7). En el contexto cronológico analizado, consideramos oportuno recordar la ilustración perteneciente a la Asunción y Entierro de la Virgen (f. 171), perteneciente a las horas de Juana la Loca (Houghton Library, ms. Typ 443 & 443.1), atribuidas a la producción del grupo denominado «Ghent Associates» (c. 1485-1490). En la escena citada la caja de la escritura y la inicial con la Asunción de María penden sobre la escena apócrifa de su entierro mediante dos cadenas situadas en los extremos, evocando ilusionísticamente la posibilidad de desplazar el texto. R.S. WIECK, *Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library*, Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 50-51.

33. De nuevo los orígenes de esta ornamentación remontan a las aportaciones del Maestro de María de Borgoña sintetizadas en el *Libro de horas* de Berlín (K Cabinet ms. 78 B 12, f. 65v.) o en sus inmediatos seguidores, por ejemplo el iluminador de las Horas Hastings (Londres, British Library, ms. Add. 54.782).

34. Basta recordar las aportaciones del florentino Attavante degli Attavanti o los libros corales de san Marco en Florencia, códices que aún en el deseo expreso de recordar arqueológicamente las hojas de acanto. *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination* (editado por J.J.G. Alexander), Londres, 1994. *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, a cargo de Annarosa GARZELLI, Florencia, 1985, 2 vols.

35. G. Hulin de LOO, «La vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500», *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique*, 21 (1939), p. 132.

36. Este motivo ornamental se había utilizado descontextualizado en el *Libro de horas* encargado por Engelbert de Nassau ilustrando el inicio de las *horas de la Cruz* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219-220, f. 84v.) (c. 1477-1490). J.J. G. ALEXANDER, *The Master of Mary of Burgundy. A Book of Hours for Engelbert of Nassau*, George Braziller, Nueva York, 1970, nº 68. Otto PÄCHT, J.J.G. ALEXANDER, *Illumi-*

de las innovaciones llevadas a cabo entre las diferentes partes de la página, reproduciendo un tipo de tensión visual que había sido puesto en escena por el enigmático Maestro de María de Borgoña, quien, inspirándose en la renovación del concepto espacial pictórico aportado por Jan van Eyck en obras como la Virgen del canciller Rolin (París, Museo del Louvre), introduce un tratamiento innovador en los márgenes, de forma que éstos sobresalen con un exaltado verismo microcósmico frente al carácter recesivo y sumario de la miniatura³¹. Los artistas flamencos siguieron experimentando en esta dirección, llegando a independizar visualmente la caja de escritura de la materia de soporte, convirtiéndola en un elemento autónomo que extraído ópticamente, mediante un ejercicio de abstracción, hubiera permitido contemplar la totalidad de la escena insinuada a través de los márgenes³² o, incluso, concederle un carácter tridimensional superponiéndola a construcciones arquitectónicas. Esta última fase aparece reflejada en un número determinado de folios pertenecientes a este manuscrito, coexistiendo con otros menos audaces en cuanto a la distribución de la página.

En primer lugar, vamos a ocuparnos de aquellos folios cuya decoración se basa en el repertorio ornamental más genuino de la producción miniaturística de los Países Bajos: la disposición sobre un fondo monocromo —usualmente dorado— de hojas de acanto, flores y frutos con tonalidades vistosas, que, plasmados con un elevado grado de verosimilitud utilizando el recurso ilusionista del trampantojo, se proyectan hacia el exterior. Esta decoración introducida a través del *Libro de horas* de María de Borgoña (Viena, Biblioteca Nacional, ms. 1857) y más tardíamente por el de Engelbert de Nassau (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219-220), posible obra del mismo artista, tuvo gran predicamento hasta bien entrado el siglo XVI, aplicándose de forma estereotipada, independientemente a la calidad del manuscrito. Otra variante, a partir de este primer modelo descrito, es la observada en el folio 12, ámbito donde los elementos vegetales se entrelazan formando figuras tendentes a la regularidad geométrica, pero cuyo fondo monocolor facilita al artista la posibilidad de crear una serie de variaciones cromáticas que fragmentan la lectura unitaria de los márgenes³³.

Las nuevas tendencias vanguardistas del Renacimiento también quedan reflejadas en este códice, a pesar de su carácter indudablemente secundario. Bajo este influjo, el miniaturista compone la decoración a *candelieri* que figura en los folios 10, 16, 40 y 41, inicio esta última de la plegaria *Stabat Mater*. Este motivo arquitectónico, oriundo de las repúblicas italianas, se superpone a la superficie de libro como un mero modelo epidérmico, sin mayores reflexiones teóricas. Su morfología, propia de las columnas candelabro, surge a través de for-

mas vegetales bulbosas y basas cilíndricas, conociendo ocasionalmente la incorporación del camafeo. Este repertorio ornamental queda convertido en nuestro manuscrito en una mera traducción empobrecida de la brillante dialéctica formal establecida entre la antigüedad y el nuevo lenguaje del Renacimiento³⁴.

La sofisticación de una época se concreta en el folio 8, manifestándose en el gusto por el detalle preciosista, con la participación de conjuntos de líneas perladas y diferentes tipos de joyas, camafeos, colgantes, cruces o perlas diseminados alrededor del texto³⁵, siguiendo tendencias artísticas inerciales inauguradas en obras de la envergadura de la Leyenda de san Adrián por el Maestro de Maximiliano (c. 1483) (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s.n. 2619) o el *Libro de horas* de Engelbert de Nassau (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce ms. 219-220, f. 40). Estas orlas decantadas hacia el mundo de la joyería, conviven con otras que a nivel semántico refuerzan el tema central de la ilustración. Nos referimos a las simétricas conchas que acompañan a Santiago el Mayor (f. 46)³⁶ o a las medallas y recuerdos para peregrinos que rodean la representación de otros santos (f. 49)³⁷. En este contexto, se nos antoja igualmente tradicional la utilización de las plumas de pavo que, a modo de abanico, envuelven la representación de todos los mártires (f. 54). Originalmente, este tema en apariencia puramente ornamental había sido incorporado, con connotaciones heráldicas, en el *Libro de horas* de Engelbert de Nassau³⁸, aludiendo directamente a su promotor, lugarteniente de Flandes bajo las órdenes del emperador Maximiliano de Austria.

La adopción de estructuras arquitectónicas figura entre los motivos ornamentales de este manuscrito. En el folio 4, los márgenes se transforman en tracerías góticas descendentes, que, a través de contrafuertes, acogen representaciones escultóricas bajo baldaquinos, de modo similar a las adoptadas en un libro de horas de la misma escuela (fines del siglo XV) conservado en la British Library (ms. Add. 35313, f. 57), atribuido recientemente a Gerard Horenbout, pintor de cámara de Margarita de Austria³⁹. Puntualmente, el espacio marginal se concibe como un mueble contemporáneo mostrando diferentes recipientes de uso cotidiano no exentos de valor arqueológico (f. 55), e incluso en el folio 47, identificamos dos piezas de cerámica levantina, de cuyas embocaduras emergen hermosas flores proyectadas verticalmente sobre la página, recreando un interés incipiente por la naturaleza muerta, tema que con el tiempo se convertirá en *leitmotiv* de la pintura elaborada en los Países Bajos a lo largo de los siglos XVII y XVIII⁴⁰.

La organización espacial e iconográfica resulta mucho más atractiva en aquellos folios donde la *marginalia* se convierte en protagonista al inverti-

se el proceso anterior y relegar el espacio concedido a la caja de escritura a un segundo plano. Como viene siendo tónica habitual, el maestro de María de Borgoña se erige en pionero a la hora de introducir esta renovación espacial en el libro miniado, detectada a partir de la iluminación del *Libro de horas* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Vit. 25-5), manuscrito que debe complementarse, según las precisiones de Lieftinck, con el códice de Berlín (Kupferstickkabinet, ms. 78.B.13)⁴¹. Uno de los recursos espaciales más singulares es aquél que permite sugerir la profundidad de la escena, potenciando la participación de agentes atmosféricos y la propia densidad del aire para diluir los objetos en la lejanía. En este sentido, una de las escenas más logradas es la correspondiente a la Huida a Egipto (f. 7). Ilustrando el salmo 109 y en el margen inferior del folio observamos a María con su Hijo cabalgando un manso asno conducido por san José, quien, siguiendo las pautas desacralizadoras de la baja edad media, viste un atuendo plenamente rústico. La Sagrada Familia, inmersa en un paisaje septentrional teñido con ciertos tintes melancólicos, se detiene antes de vadear un riachuelo al que han llegado siguiendo una senda serpenteante que rodea un escarpado montículo rocoso. Los antecedentes del tema parece proporcionarlos el iluminador del *Libro de horas* de Margarita d'Orléans (París, Bibl. nat. ms. latin 1156 B) (c. 1426), caracterizado precisamente por el virtuosismo concedido a las figuras de los caminantes, siendo uno de los mejores ejemplos el que testimonia la peregrinación a Santiago de Compostela (f. 25)⁴².

Un recurso espacial de similares características se aplica en la ilustración del salmo 6 (f. 5). De acuerdo con la creencia generalizada que atribuye al rey David la autoría del texto salmódico, se representa la entrada de David en Jerusalén después de haber dado muerte a Goliat. Las mujeres de Israel, vestidas al uso de la moda flamenca de finales del siglo xv, avanzan hacia el futuro rey judío formando un bloque homogéneo que se prolonga hacia el interior de una de las puertas de la ciudad, permitiendo intuir una profundidad espacial que se sumerge más allá del perímetro amurallado, recurso que tiene su oponente simétrico en el otro extremo del folio, al dibujarse un sinuoso camino sobre el que avanzan las tropas israelitas comandadas por Saúl.

En este orden de cosas, se produce un salto cualitativo en la escena dedicada a ejemplificar un episodio de la vida de san Nicolás (f. 50) (figura 4), cuando el miniaturista, en sintonía con las aportaciones de artistas flamencos más relevantes, muestra el exterior de un edificio frente al que el santo ofrece una bolsa de dinero para salvar de la prostitución a tres doncellas pobres que contemplan la acción desde tres vanos, creando un juego óptico

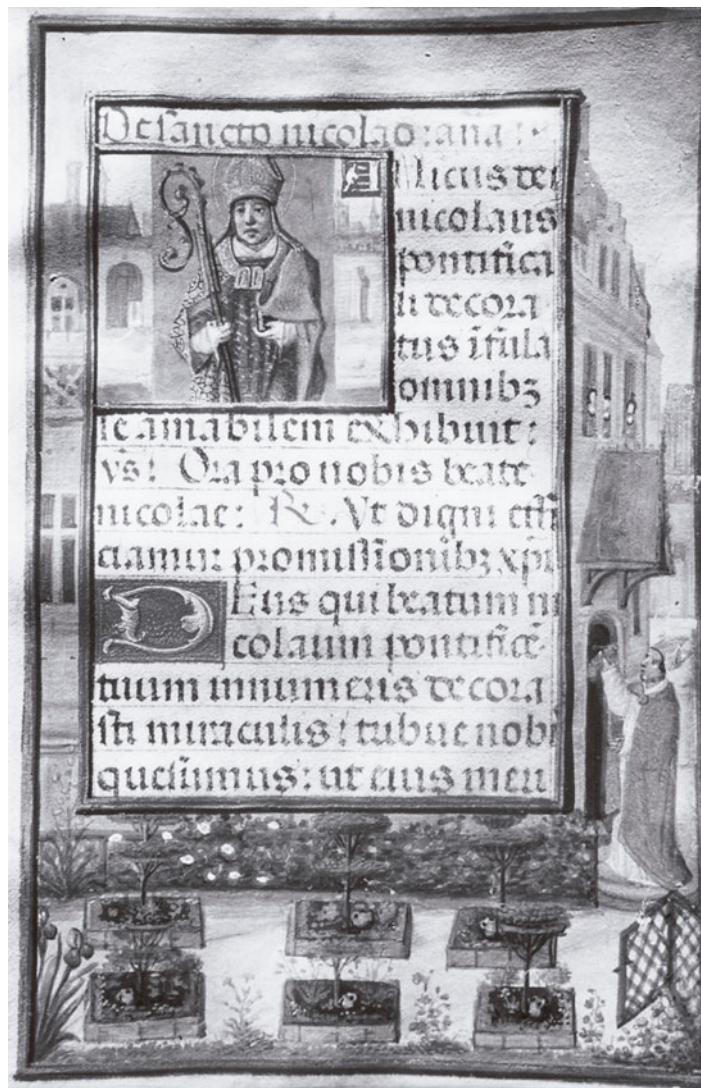


Figura 4. San Nicolás. *Libro de horas*. Museo Episcopal de Vic (ms. 88), folio 50.

nated Manuscripts in the Bodleian Library, vol. I, Oxford, 1966, p. 27, n° 361, lám. XXIX.

37. Estos *souvenirs* son igualmente interesantes por testimoniar un tipo de objetos y una iconografía que, siguiendo las palabras de Grabar, llamaríamos «popular» y de la que han sobrevivido escasos ejemplos. En el plano compositivo solo deseamos recordar que la inserción de este tipo de distintivos en la decoración de un manuscrito ya había aparecido en las *Horas de Nassau* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219-220, f. 19v) (c. 1477-1490), quizás recordando las diversas monedas que rodean la representación de san Gregorio Magno en el *Libro de horas* de Catalina de Clèves. J.J. G. ALEXANDER, op. cit., n° 26. Asociamos el maestro de María de Borgoña con la iluminación de las *Horas de Nassau*, aún a pesar de las divergencias planteadas por Anne H. van BUREN, «The Master of Mary of Burgundy and his Colleagues: the state of Research and Questions

of Method», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975), p. 288-289.

38. J.J.G. ALEXANDER *The Master of Mary...*, s. p. G. Hulin de LOO, op. cit., p. 162.

39. Janet BACKHOUSE, *Book of Hours*, The British Library, 1985, p. 18-19. Parece ser que este sistema de representación deriva de las aportaciones de Simon Bening. Christopher de HAMMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*, Phaidon Univ. Press, 1986, p. 169. Georges DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, 1987, lám. 105.

40. El escurridizo Maestro de María de Borgoña se convierte de nuevo en una pieza clave para comprender esta concepción del espacio marginal, incorporando este tipo de propuestas a través del *Libro de horas* de Viena (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1857, f. 14v), representando una serie de objetos dispuestos al azar con minuciosidad preciosista, frente al oratorio de una dama. Pero, de nue-

vo, los paralelos más próximos se detectan a través de las *Horas de Engelbert de Nassau* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219-220, f. 146 y 151). J.J.G. ALEXANDER, op. cit., n° 80. Franz UNTERKIRCHER, Antoine de SCHRYVER, *Libro de horas de María de Borgoña*, Edición Casariego, Madrid, 1993. Dagmar THOSS, *Flämische Buchmalerei Handschriftenschatze aus dem Burgunderreich*, Pruskall, 1987, p. 52-56, n° 16.

41. Ana DOMÍNGUEZ, *Libros de Horas del siglo xv en la Biblioteca Nacional*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, p. 125-130. G.I. LIEFTINCK, *Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondie c. 1475-c. 1485*, introducción en inglés por Mrs. Jane Sadberg-Lowe, Bruselas, 1969.

42. Eberhard KONIG, *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, Les éditions du Cerf, Bibliothèque Nationale, París, 1991, p. 88-89. Joaquín YARZA, «Iconografía del cammino e del Viaggio», *Columbeis V* (1993), p. 332.



Figura 5.
San Cristóbal. *Libro de horas*. Museo Episcopal de Vic (ms. 88), folio 53.

43. Thomas KREN, «Flemish manuscript illumination 1475-1550», *Renaissance painting in manuscripts Treasures from The British Library*, Nueva York, 1983, p. 8-9. Thomas KREN, Elizabeth C. TEVIOTDALE, Adam S. COHEN, Kurtis BARSTOW, *Obras maestras del J. Paul Getty Museum. Manuscritos iluminados*, Londres, 1997, p. 117, nº 50.

44. El artista se inspira en jardines nórdicos, de los que hemos rastreado paralelos entre las ilustraciones pertenecientes a tratados de horticultura contemporáneos. Uno de los más populares fue el texto del boloñés Piero de' Crescenzi, *Libro des proffits ruraux*. Al respecto, véase: Robert G. CALKINS, «Piero de' Crescenzi and the Medieval Garden», *Medieval Gardens*, Harvard University, 1986, p. 157-173.

45. G.I. LIEFTICK, «De Meester van Maria van Bourgondië en Roocloster bij Brussel», *Bulletin van de Koninklijke Nederlandsche Oudheidkundige Genootschap*, XVIII (1964), p. 257-294.

46. Janet BACKHOUSE, *The Hastings Hours*, The British Library, 1996, p. 15. No obstante, a nivel meramente iconográfico, presenta notables puntos de contacto con el mismo tema realizado por Simon Bening incluido en un *Hortulus Animae* (c. 1510-1524) (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, f. 258v). Maurits SMEYERS, op. cit., p. 38, lám. 41. San Cristóbal, a pesar de sus orígenes legendarios, se erigió en uno de los santos más populares durante los últimos siglos medievales, deviniendo en patrono de los viajeros. Henk VAN OS, *The Art of Devotion in*

Late Middle Ages in Europe 1300-1500, Londres, 1994, p. 144-145.

47. A nivel conceptual supone la independencia de la miniatura con respecto al formato del libro y al propio texto, al presentar una secuencia narrativa que se puede contemplar con una simple ojeada, eludiendo la tarea de pasar cada uno de los folios. Maurits SMEYERS, *L'Art de la Miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai, 1998, p. 432.

48. Esta imagen parece una interpretación reductiva de la magnífica representación de santa Catalina en el Breviario Mayer van den Bergh (Amberes, Museo Mayer van den Bergh inv. 946, f. 611v) (c. 1510).

49. Friederich WINKLER, *Die Flämische Buchmalerei der XV und XVI Jahrhunderts*, Amsterdam, 1978, p. 39-40.

que reviste a la caja de escritura de valores volumétricos utilizados por artistas de primer orden, como el Maestro de Jaime IV de Escocia en las Horas Spínola (Malibu, California, The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig IX, 18, f. 184v-185). quien consigue interrelacionar el espacio «pictórico» de la miniatura con los márgenes⁴³. Ante el edificio, ocupando el *bas-en-page* de la página se representa un hermoso jardín urbano cultivado con esmero, dividido en parterres donde crecen arbustos talados cuidadosamente y otro tipo de plantas de las que no se descarta una identificación botánica y alegórica⁴⁴.

El pasaje que ilustra la vida de santa Catalina (f. 39) es una de las más interesantes bajo el punto de vista iconográfico, ya que, revelando una sensibilidad religiosa propia de los Países Bajos, no se basa en la Leyenda Dorada, sino en un episodio del matrimonio místico con Cristo-Niño: la santa consulta a un eremita con quien se debe esposar y éste le responde que con el hijo de María. La escena, desarrollada en un escenario natural, capta al ermitaño ofreciendo a santa Catalina una representación de la Virgen y el Niño, con el fin de que ésta se encomiende a la Madre de Dios para hacerse digna de su Hijo. Asisten a la escena en calidad de espectadoras dos mujeres, una de ellas la madre de la santa. Parece ser que el énfasis concedido a este episodio del relato hagiográfico se detecta en códices conectados con el monasterio de san Pablo «Roocloster», próximo a Bruselas⁴⁵.

Si la naturaleza cobra un protagonismo indiscutible en las escenas comentadas hasta ahora, debemos hacer igualmente hincapié en una ilustración donde se ponen de relieve las cualidades visuales del agua, creando una escena religiosa revestida de costumbrismo. Se trata de la dedicada a san Cristóbal (f. 53) (figura 5), la cual, salvando las distancias pertinentes, recuerda una de las miniaturas de las Horas Hastings dedicada a san Erasmo (Londres, British Library, ms. Add. 54.782, f. 54). En ambos casos, se refleja un plácido ambiente urbano comunicado mediante canales, cuya humedad tiene continuidad en el brumoso cielo, complementado (f. 53) por figuras humanas que desde la orilla observan a dos pescadores sobre un ligero bote. En las Horas de William Lord Hastings (f. 54) esta representación se transforma en una idílica escena protagonizada por una joven pareja de músicos, mientras un hombre más mayor bebe en una gran botella apoyándose momentáneamente sobre un remo⁴⁶.

Dentro de este análisis no podemos olvidar el espacio verdaderamente pictórico de la página, a pesar de ser menos activo en su articulación, puesto que las ilustraciones encajadas entre los límites impuestos por la caja de escritura resultan igualmente atractivas dentro de los márgenes estilísticos en los que se desenvuelve el códice, por ser fiel reflejo de las tendencias flamencas de principios del

siglo XVI. Así, las figuras representadas, pertenecientes en su mayoría a los sufragios, lo hacen de medio cuerpo reflejando las innovaciones efectuadas por artistas de primer orden, de la talla de Simon Marmion o Simon Bening, siendo especialmente el segundo quien llevó a sus últimas consecuencias el tratamiento monumental de las figuras y el sentido narrativo de las escenas, en obras tan sugerentes como el cuadrático Stein de Baltimore (Walters Art Gallery)⁴⁷.

Una de las más conseguidas es la imagen de santa Catalina, convertida en una elegante dama de largos cabellos rubios que lee ensimismada un libro de oraciones. En el extremo izquierdo de la composición, recortados por los límites de la miniatura, se representan sus atributos más característicos: la rueda y la espada de su martirio⁴⁸. Un cierto aire melancólico y una belleza suave impregnan igualmente la representación de san Miguel: sobre un fondo de tonalidad verdosa se proyecta la figura del arcángel vestido siguiendo pautas iconográficas enunciadas desde antiguo, sosteniendo una balanza parcialmente visible que reviste a la escena de connotaciones escatológicas, dada su condición de conductor de almas.

De las dos ilustraciones dedicadas a los Santos Juanes, nos interesa mucho más la de san Juan Evangelista (f. 45), quien muestra, como es habitual, el cáliz con la pócima envenenada que le ofreció Aristodemo. Tras él emerge un paisaje insular que responde a la isla de Patmos, lugar donde, según la tradición, redactó el contenido del Apocalipsis. El ambiente marino, dulcificado, envuelve a los elementos naturales con una densidad atmosférica que los desdibuja en la lejanía. La presencia del paisaje también se manifiesta a través de la na-

turalza boscosa que se adivina detrás de la representación de san Antonio de Padua (f. 52), rescatando de la memoria obras de primera magnitud, especialmente la correspondiente a san Jerónimo en oración, ejecutada por Simon Marmion para las Horas Huth (Londres, British Library, ms. Add. 38126, f. 227v), escena en la que el santo eremita queda envuelto por una frondosa vegetación de notorias cualidades sensoriales⁴⁹.

Estas ilustraciones ponen de manifiesto la intervención de un miniaturista de calidad desigual, que posee la vocación de reproducir a escala menor las grandes aportaciones de la escuela miniaturística de los Países Bajos del sur, en una fecha indefinida que oscila en torno a los inicios del siglo XVI. Producido para un mercado más amplio que los márgenes estrictos del ducado de Flandes y para una clientela burguesa deseosa de acceder al libro de lujo, nos hallamos ante un ejemplar miniado especialmente atractivo a nivel de conjunto a partir de la remodelación que sufrió durante el siglo XIX para adaptarlo a las condiciones del mercado artístico de la época. Por una parte, la inclusión de una miniatura de Rafael Destorrents (f. 33v), artista capital para comprender el gótico internacional catalán en los aledaños de 1400 y, por otra, la interpolación de tres ilustraciones (fols. 34v, 35v, y 36v) procedentes de los Países Bajos del sur datadas en torno a los mismos años que la anterior, cuando la producción libresca de esta área geográfica se hallaba en una fase incipiente, previa a la gran eclosión capitalizada por Willem Vrelant y su amplio taller. Por tanto, nuestro objetivo prioritario es enfatizar la presencia de estas tres ilustraciones e incluirlas en el *corpus* miniaturístico flamenco perteneciente al gótico internacional