

El *Libro de horas de Carlos V* es un importante testimonio de la producción de manuscritos iluminados en Francia en los años finales del siglo xv y los primeros del siglo xvi. Es un libro de una riqueza iconográfica extraordinaria, tanto por la abundancia de miniaturas, más de mil doscientas, como por la originalidad de muchas de ellas. Destinado a una alta familia francesa, probablemente de París, logra desarrollar a lo largo de sus páginas un complejo discurso teológico que sirvió a los fieles que lo utilizaron como guía en su vida cristiana. Debió de ser empleado y admirado por el emperador Carlos V y después de una larga y compleja historia es hoy en día una de las principales joyas de la colección de manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional de España.

La colección TESOROS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA pretende dar a conocer y poner en valor piezas singulares y significativas de nuestro Patrimonio Bibliográfico. Las grandes obras que custodia la BNE, la primera biblioteca de fondos en español del mundo, glosadas en una serie de breves monografías escritas por los más destacados especialistas y profusamente ilustradas. Manuscritos, incunables, mapas, raras y únicas ediciones, pero también fotografía, *ephémère* y fondos musicales.



LIBRO DE HORAS DE CARLOS V

01

# LIBRO DE HORAS DE CARLOS V



TEXTOS  
JAVIER DOCAMPO | SAMUEL GRAS



JAVIER DOCAMPO CAPILLA (Madrid 1962) estudió Historia del Arte en la Universidad Complutense, donde se licenció en 1985 con la tesina *Las miniaturas del libro de horas ms. 21.547 de la Biblioteca Nacional*, bajo la dirección de Ana Domínguez Rodríguez. Es miembro del Cuerpo Facultativo de Bibliotecas desde 1991. Entre 2005 y 2016 ha trabajado en el Museo Nacional del Prado y desde julio de 2016 es Director del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional. Sus investigaciones se han centrado en las artes del libro (miniatura, grabado y encuadernación), temas sobre los que ha impartido numerosas conferencias y ha comisariado algunas exposiciones. Entre sus publicaciones destacan las dedicadas a libros de horas y a manuscritos iluminados de Carlos V e Isabel la Católica.

SAMUEL GRAS (Epernay, 1978) es doctor en Historia del Arte Medieval y miembro asociado del laboratorio IRHIS (Universidad de Lille). Presentó una tesis sobre los discípulos de Jean Fouquet en 2016, dirigida por la profesora Anne-Marie Legaré, premiada en 2018. Entre 2013 y 2017 ha sido profesor asistente en el Departamento de Historia del Arte Medieval en la Universidad de Lille. Ha obtenido becas para estancias en la Santa Barbara University (2011) y en la Huntington Library (2013). En 2017 comenzó a investigar el fondo de manuscritos iluminados de origen francés y flamenco conservados en la BNE a través de programa HISPANEX, trabajo que continúa en la actualidad gracias a una beca de investigación concedida por parte del CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica).



LIBRO DE HORAS  
DE CARLOS V

© De los textos: sus autores  
© De esta edición: Biblioteca Nacional de España  
© De las imágenes: Biblioteca Nacional de España

diseño Estudio Joaquín Gallego

maquetación Elena Iglesias (EJG)

impresión Gráficas Crutomen

1ª reimpresión Producción Gráfica Integral Global, S.L., 2023

NIPO: 191-25-015-4

---

Catalogación en publicación de la Biblioteca Nacional de España

---

**Docampo, Javier**

Libro de horas de Carlos V / textos, Javier Docampo, Samuel Gras. — Madrid : Biblioteca Nacional de España, 2018. — (Tesoros de la Biblioteca Nacional de España; 01) . — Bibliografía: p. 72

1 recurso en línea (108 páginas) : ilustraciones (color)

NIPO: 191-25-015-4

1. Libro de horas de Carlos V. 2. Iluminación de manuscritos renacentista. I.

Gras, Samuel. II. Título

091 Libro de horas de Carlos V

75.057

75.034

---

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado

<https://cpage.mpr.gob.es>





# LIBRO DE HORAS DE CARLOS V

TEXTOS  
JAVIER DOCAMPO | SAMUEL GRAS



|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| ¿QUÉ ES UN LIBRO DE HORAS?                                   | 9  |
| PROCEDENCIA E HISTORIA DEL <i>LIBRO DE HORAS DE CARLOS V</i> | 29 |
| LA ICONOGRAFÍA DEL <i>LIBRO DE HORAS DE CARLOS V</i>         | 38 |
| LOS MINIATURISTAS DEL <i>LIBRO DE HORAS DE CARLOS V</i>      | 60 |
| DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA DE LA OBRA                          | 71 |
| BIBLIOGRAFÍA                                                 | 72 |
| REPARTO DETALLADO DE LAS ATRIBUCIONES                        | 73 |
| APÉNDICE ICONOGRÁFICO                                        | 75 |





MADRID  
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA  
VITR/24/3  
**LIBRO DE HORAS DE CARLOS V**

**¿QUÉ ES UN LIBRO DE HORAS?**

El libro de horas fue el libro de oraciones para laicos más extendido a lo largo de la Baja Edad Media, en especial en los siglos XV y XVI. Su extraordinaria popularidad, que le ha llevado a ser denominado el *best-seller* del final de la Edad Media, propició que se dieran a la luz numerosos ejemplares, buena parte de los cuales han llegado hasta nuestros días. Más allá de la importancia de su texto, una valiosa fuente de información sobre la religiosidad bajomedieval, el interés de los libros de horas reside, sobre todo, en su decoración, que se convirtió en un espacio privilegiado para el desarrollo de la miniatura gótica y renacentista.

La religiosidad medieval dio al libro litúrgico una extraordinaria importancia, derivada de la trascendencia que le otorgaba el propio cristianismo: una «religión del libro». Los tipos principales eran el misal, que contenía los textos necesarios para la celebración de la misa, y el breviario, que contenía el oficio divino, esto es, las oraciones que

rezaban los canónigos y demás clérigos en el coro durante las horas canónicas. Estas horas eran ocho, según la división del día de los romanos: maitines y laudes (amanecer), prima (6 h.), tercia (9 h.), sexta (mediodía), nona (15 h.), vísperas (anocheecer) y completas (noche).

El esquema básico del breviario recibió con el paso del tiempo la adición de una serie de plegarias. A comienzos del siglo ix la reforma de san Benito de Aniano introdujo la costumbre de rezar los quince salmos graduales y el oficio de difuntos. Poco después comenzaron también a recitarse los salmos penitenciales y la letanía de los santos. Y un poco más tarde, a finales del siglo x, se introduce la costumbre de rezar cada día el pequeño oficio de la Virgen. Este *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis* se extendió por toda Europa, recibiendo el respaldo papal de manos de Urbano II (1088-1099) al ordenar que este oficio fuera recitado por los clérigos para el éxito de la Primera Cruzada.

Por otra parte, y junto a estos libros litúrgicos oficiales, el libro de devoción más extendido entre los fieles laicos desde la época carolingia hasta el siglo xiv fue el salterio, que recopilaba los salmos de la Biblia. A partir del siglo xii comenzaron a añadirse al salterio una serie de oraciones suplementarias de las que la más importante era el mencionado pequeño oficio de la Virgen. Se crea así el primer tipo conocido de libro de horas: el llamado salterio-libro de horas. En un principio el salterio era la parte principal, pero a lo largo del siglo xiii lo que era apén-dice creció hasta convertirse en el protagonista y de este modo surgen los primeros libros de horas.

El nacimiento del libro de horas ha de verse en función de dos factores fundamentales. El primero es la creciente secularización, que otorgaba a los laicos un papel cada vez más importante en el conjunto de la sociedad. La nobleza y la incipiente burguesía intentarán diferenciar su religiosidad de los usos eclesiásticos, y necesitarán para ello un libro de rezos propio, individualizado, que les permita elevar sus plegarias en el ámbito privado. Este libro debía ser más corto que los breviarios, ya que las ocupaciones de la vida cotidiana no dejaban tanto tiempo para el rezo como el que tenían los clérigos. Además, este libro debía ser también un objeto hermoso, cuya decoración pudiera ser un símbolo de distinción social. El libro de horas dará cumplida satisfacción a todas estas necesidades.

El segundo factor es la importancia del culto a la Virgen. El oficio divino se centraba en la pasión de Cristo, considerada como el hecho clave de la redención del género humano. Por el contrario, el libro de horas se articulará en torno a la devoción mariana, que sitúa a la Virgen como la figura central del misterio de la encarnación. Además, a partir de san Bernardo, la Virgen será vista como la principal intercesora entre Dios y los hombres.

Como hemos señalado, el libro de horas nace en torno al pequeño oficio de la Virgen, y este origen condicionará su desarrollo, tanto a efectos de distribución del texto como ornamentales. En efecto, como se explicará más adelante, serán los ciclos marianos los que más abunden en la iconografía de los libros de horas.

También se ha relacionado la popularidad que tuvieron los libros de horas en los siglos XIV y XV con la extensión



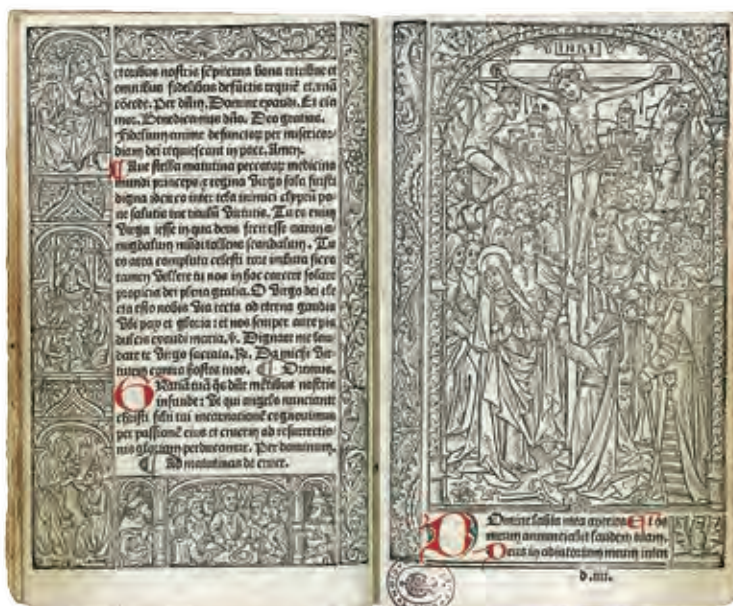
*Este doble folio del Libro de horas de Carlos VIII (BNE, Vitr/24/1, fols. 13v-14), en el que el rey de Francia se arrodilla acompañado de su antepasado Carlomagno ante una escena con el descendimiento, sirve para ilustrar el papel de los libros de horas en la religiosidad de las clases altas europeas a finales del siglo XV, así como la importancia del culto a la Virgen, considerada como la principal intercesora entre Dios y los hombres.*

del hábito del rezo silencioso a partir de 1300. Este tipo de oración permitía, según los autores eclesiásticos del momento, una mayor concentración en la comunicación con la divinidad. Suponía, además, una relación más personal con Dios, muy atractiva para el individualismo de la nueva burguesía, por lo que en algún momento los libros de horas llegaron a ser prohibidos por la Iglesia.

A lo largo del siglo XIV se va configurando la tipología del libro de horas. Su decoración se va haciendo más abundante y aparecen las primeras obras maestras desde un punto de vista artístico, tanto en Francia (*Horas de Jeanne de Evreux*, Nueva York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 54.1.2) como en Gran Bretaña (*Horas Taymouth*, Londres, The British Library, Yates Thompson, ms. 13).

En este primer momento los libros de horas aparecen vinculados a los miembros de las casas reales y de la alta nobleza. Son manuscritos de gran lujo, realizados por artistas que se sitúan a la vanguardia del arte de su tiempo. El paso del siglo XIV al XV está dominado por el mecenazgo de Jean, duque de Berry, que encarga algunos de los más suntuosos libros de horas conocidos, como *Las muy ricas horas del duque de Berry* (Chantilly, musée Condé, Ms. 65).

En el siglo XV la producción de libros de horas se dispara. Los textos ya conocidos se enriquecen con otros nuevos (fragmentos de los Evangelios, horas de la cruz y del Espíritu Santo, oraciones diversas), algunos de los cuales escapan a la ortodoxia eclesiástica. Por otra parte, la producción masiva en algunas regiones y países, en especial en Flandes y en Francia, hace que la calidad de la decoración baje y adopte un carácter casi «industrial». A finales del siglo aparecen los primeros libros de horas impresos, por lo general, ilustrados con grabados en madera. Sin embargo, los libros de horas manuscritos no desaparecen de inmediato y durante unos cuantos decenios se produce incluso un interesante intercambio entre unos y otros: libros impresos con grabados coloreados o con miniaturas,



Los libros de horas impresos lograron acceder a un espectro social aún más amplio del que habían alcanzado los manuscritos. París fue su principal centro de producción y en ellos colaboraron importantes miniaturistas que proporcionaron modelos para sus grabados. Es el caso de esta edición (BNE, Inc/850), con ilustraciones del Maestro de las Pequeñas Horas de Ana de Bretaña. La abundancia de imágenes de estos libros influyó sobre los manuscritos, como en el Libro de horas de Carlos V.

miniaturistas que suministran composiciones a los grabadores, manuscritos que copian impresos.

El siglo XVI supone el último momento de esplendor y también el fin de los manuscritos iluminados y de los libros de horas. Los años centrales de la centuria serán

testigos de la realización de los últimos ejemplares importantes, tanto en Francia, como los llevados a cabo para la corte de Enrique II, como en Flandes, donde Simon Bening realizará algunos libros de elevada calidad, o en Italia, donde Giulio Clovio pintará en 1546 las *Horas de Alejandro Farnesio* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 69), canto de cisne de una tradición que había durado casi tres siglos.

## ASPECTOS TEXTUALES

El primer erudito que estudió en profundidad los textos de los libros de horas fue Victor Leroquais. Estableció una clasificación de sus elementos, a los que dividió en esenciales, secundarios y accesorios. Los primeros son aquellos procedentes del breviario y su presencia define la existencia de un libro de horas: el calendario, el pequeño oficio u horas de la Virgen, los salmos penitenciales, las letanías, el oficio de difuntos y los sufragios de los santos. Los elementos secundarios no son imprescindibles, pero se encuentran en la mayoría de los libros de horas. Son los fragmentos de los Evangelios, la pasión según san Juan, las oraciones a la Virgen *Obsecro te* y *O intemerata*, las horas y el oficio de la cruz, las horas y el oficio del Espíritu Santo, los quince gozos de la Virgen y las siete oraciones al Salvador. Por último, los elementos accesorios aparecen solo en algunos libros de horas. Entre ellos se encuentran los quince salmos graduales, horas en honor a diferentes santos, el salterio de san Jerónimo, diversas oraciones, etc.

El esquema básico de un libro de horas puede obtenerse combinando los elementos esenciales y secundarios. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trataba de textos litúrgicos oficiales, sino de recopilaciones de oraciones hechas en talleres seculares a demanda de los laicos. Por ello no hay dos libros de horas iguales y las variantes son numerosas: según la época, el uso de la diócesis para la que fue hecho, el destinatario...

Al igual que algunos libros litúrgicos (breviarios, misales, salterios, pontificales) los libros de horas suelen comenzar con un calendario cuyo propósito era indicar los días en los que se celebraban las fiestas de la Iglesia y de los santos. Estos calendarios constan generalmente de cuatro columnas. Las dos primeras están formadas por los números dorados y las letras dominicales. Entre ambas determinaban en qué fecha caía el domingo de Pascua, la fiesta más importante del calendario cristiano. Los números dorados son una serie de números romanos distribuidos en un cierto orden y servían para establecer en qué fechas se producían los novilunios y, contando catorce días, los plenilunios.

La segunda columna está formada por una secuencia de letras de la «a» a la «g» repetidas a lo largo del año. Son las letras dominicales, que determinaban cuándo caían los domingos de cada año.

La tercera columna la forma el calendario romano. Cada mes tenía tres días fijos: calendas (día 1), nonas (días 5 o 7, según los meses) e idus (días 13 o 15, según los meses); los días restantes se indicaban a partir de estos puntos fijos.

La cuarta columna contiene la parte principal del calendario, es decir, los nombres de los santos y las festividades



del año. Se destacaban, con tintas de diferentes colores, generalmente dorado, rojo y azul, aquellas festividades más importantes para la Iglesia occidental en general o para alguna diócesis en particular mientras que el resto se escribía en negro. Por esta razón, estos calendarios pueden proporcionar información sobre la diócesis para la cual fue hecho el libro. Sin embargo, en algunos calendarios la distribución por colores adoptó un carácter meramente ornamental, por lo que no se puede utilizar como indicio para determinar su origen. La costumbre de rellenar todos los días del año (calendarios compuestos) y la libertad de los copistas hicieron que se introdujeran nombres de santos inventados e incluso burlescos.



*Se trata del primero de los dos folios que ocupa el mes de febrero en este calendario de un libro de horas francés fechable hacia 1465-1470 (BNE, Vitr/25/3, fol. 2). Contiene las cuatro columnas usuales en los calendarios de los libros de horas: números dorados, letras dominicales, calendario romano y nombres de los santos. Entre ellos se destacan en dorado la presentación de Nuestro Señor (2) y san Blas (3). La ilustración recoge una iconografía habitual para este mes: el hombre que se calienta al fuego; y se añade una original viñeta con un juego relacionado con la fiesta de san Valentín.*

Después del calendario suelen incluirse los fragmentos de los evangelios, tomados del misal. El primero procede del Evangelio de san Juan (I, 1-14) y corresponde a la misa del día de Navidad; después, el Evangelio de san Lucas (I, 26-38), con el fragmento de la fiesta de la anunciación; el de san Mateo (II, 1-12), con el de la misa de Epifanía, y, por último, el de san Marcos (XVI, 14-20), con el de la fiesta de la ascensión. A continuación se suele encontrar la pasión según san Juan (18, 1-19, 42), seguida de la oración *Deus qui manus tuas...* Después son frecuentes dos oraciones a la Virgen que gozaron de extraordinaria popularidad. La primera era *Obsecro te*, atribuida a san Agustín, que ofrecía numerosos beneficios a aquel que la rezaba. La segunda era *O intemerata*, que en su redacción más habitual derivaba de una plegaria dirigida a la Virgen y a san Juan.

El texto más importante, verdadero núcleo de un libro de horas, es el de las horas de la Virgen. A veces viene precedido de alguna fórmula introductoria. Dentro de cada hora los textos básicos comprenden versículos, respuestas, himnos, antífonas y salmos, generalmente indicados por epígrafes en latín o en lenguas vernáculas (rúbricas).

Maitines comienza por el versículo «Domine labia mea aperies» (Señor, abre mis labios), al que siguen generalmente tres nocturnos, nombre dado a un grupo de tres salmos seguidos de tres lecciones que eran leídos usualmente durante la noche. Laudes y todas las horas siguientes hasta vísperas empiezan con el versículo «Deus in adiutorium meum intende» (Dios, ven en mi ayuda). Laudes se compone además de una antífona, cinco salmos, un capítulo, un himno, el benedictus y una oración. Prima y las pequeñas

horas diurnas de tercia, sexta y nona constan de tres salmos precedidos de un himno y seguidos de un capítulo y una oración. Vísperas comprende cinco salmos, el himno *Ave maris stella* y el *Magnificat*. Completas, la última hora, comienza con el versículo «Converte nos deus salutaris noster» (Transfórmalos, oh Dios, nuestro salvador) y comprende tres salmos y el cántico de Simeón «Nunc dimittis...» (Ahora dejás).

Las horas de la cruz y las horas del Espíritu Santo son más cortas. Suelen constar de siete en vez de las ocho horas canónicas, ya que a menudo se prescinde de laudes. Cada hora se compone de un himno, una oración y unos pocos versículos y respuestas. Aunque suelen ir detrás de las horas de la Virgen, pueden también intercalarse con ellas y son entonces conocidas como horas mixtas. En algunos libros de horas aparecen también oficios más largos, con tres lecciones y salmos. Son los denominados oficios de la pasión y oficio del Espíritu Santo. Los siete salmos penitenciales (salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142) no suelen faltar en los libros de horas. A menudo se encuentra la antífona «Ne reminiscaris...» (No te olvides...) al principio o al final. A partir del siglo X se incorporaron al oficio divino, desde el que, en el siglo XIII, pasaron a los libros de horas.

A continuación suelen aparecer las letanías de los santos. Procedentes de la primitiva liturgia aparecen asociados con los santos al menos desde el siglo X. Después de la invocación «Kyrie eleison, Christe eleison» (Señor, ten piedad, Cristo, ten piedad) siguen las letanías de la Santísima Trinidad, la Virgen María, arcángeles y una larga lista de santos. Entre estos últimos pueden identificarse santos específicos de la

diócesis para la que fue hecho el libro de horas, por lo que pueden ser otro elemento que ayude a identificar su origen.

El oficio de difuntos tiene su origen en el siglo IX, pero no fue hasta el siglo XIII cuando se extendió la costumbre de recitarlo en las ceremonias fúnebres. Es uno de los textos más largos del libro de horas, aunque consta solo de tres horas canónicas: vísperas, maitines y laudes. Su composición puede variar de una diócesis a otra.

La última sección de los libros de horas suele ser la de los sufragios de los santos, plegarias compuestas de una antífona, un versículo y una oración. Aparecen en el oficio divino en el siglo XI, pero es a partir del siglo XIII cuando adquieren gran importancia, coincidiendo con la extensión del culto a los santos como intermediarios entre Dios y el hombre. Comienzan generalmente por una oración a la Trinidad. Vienen después oraciones a la Virgen, san Miguel, san Juan Bautista, apóstoles, mártires, santos confesores y, por último, santas. La selección podía depender del destinatario, en el caso de los libros de horas hechos por encargo, o del jefe del taller, en aquellos ejemplares destinados al comercio.

Por último hay que reseñar la presencia de los que Leroquais llamó textos accesorios, que aparecen de forma más aleatoria. Entre ellos podríamos destacar los siete gozos de la Virgen, las siete peticiones a Nuestro Señor, el *Stabat Mater*, horas de los días, las siete oraciones de san Gregorio, los siete versos de san Bernardo, y un largo etcétera.

Como hemos señalado, cuatro de los textos del libro de horas: el calendario, las horas de la Virgen, la letanía y el oficio de difuntos, presentan variantes según distintas regiones o diócesis. Estas variantes son conocidas como usos.

También algunas órdenes mendicantes, como los franciscanos y los dominicos, utilizaban libros de horas que contenían formas de oración especiales. Dentro de las horas de la Virgen las variantes consisten, sobre todo, en versiones alteradas de himnos, antífonas y capítulos en maitines, laudes y vísperas. Es también muy significativa la antífona y el capítulo en las horas prima y nona. Como ya hemos apuntado, en el calendario y en las letanías hay que tener en cuenta la presencia de santos locales. En general son variaciones menores, pero muy útiles para determinar la ciudad o la diócesis a la que estaba destinado un determinado libro de horas, lo que puede dar pistas también para saber el lugar en que fue hecho.

## ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Los ciclos iconográficos de los libros de horas siguen unos esquemas que se repiten en la mayor parte de los ejemplares, aunque admiten una gran cantidad de variantes. El principio básico de estos ciclos es, como demostró Ana Domínguez, la independencia entre el contenido de los textos y la imagen que los acompaña. Es decir, las miniaturas no suelen ilustrar el texto, sino que siguen una secuencia propia preestablecida.

El calendario se decora con los dos ciclos iconográficos habituales en la Edad Media: las labores de los meses y los signos del zodiaco. Ambos ciclos son de origen clásico y establecían un paralelismo entre el año litúrgico, el paso cósmico del tiempo y el ciclo anual de las actividades

del hombre. Aunque, como veremos en el caso del *Libro de horas de Carlos V*, se utilizaron también otras iconografías, la presencia de estos dos ciclos será predominante y las únicas variantes se producirán en las escenas elegidas para cada mes. Con algunas excepciones en manuscritos de gran lujo, la mayoría de las ilustraciones de los calendarios ocupan solo pequeñas viñetas en los márgenes del texto, bien en el recto y el verso de cada página o bien al comienzo de cada mes. Las labores de los meses muestran las principales tareas del ciclo agrícola a las que se suman algunas escenas de ocio, tanto de los campesinos como de las clases señoriales. La secuencia más frecuente es la siguiente: enero: Jano o escena de banquete; febrero: campesinos calentándose junto al fuego; marzo: poda o cavado de las viñas, o ambas; abril: temas primaverales: juegos, cacerías, amor; mayo: escenas de cetrería; junio: siega de las praderas; julio: siega de la mies; agosto: trilla y aventado de la mies; septiembre: escenas de vendimia; octubre: siembra y labor; noviembre: recogida de la bellota y cuidado de los cerdos; diciembre: matanza del cerdo o fabricación del pan.

Estas escenas pueden sufrir numerosas variantes y es frecuente también que cambie su colocación en los distintos meses. En cualquier caso el resultado proporciona siempre una viva imagen de la sociedad europea bajomedieval, aunque no será una imagen meramente descriptiva, sino que reflejará los intereses de las clases sociales que encargan y compran libros de horas.

La astrología clásica pervivió a lo largo de la Edad Media y buena prueba de ello fue el mantenimiento del ciclo zodiacal en los calendarios. La secuencia habitual era la

siguiente: enero: Acuario (aguador); febrero: Piscis (peces); marzo: Aries (carnero); abril: Tauro (toro); mayo: Géminis (gemelos); junio: Cáncer (cangrejo); julio: Leo (león); agosto: Virgo (doncella); septiembre: Libra (balanza); octubre: Escorpio (escorpión); noviembre: Sagitario (centauro) y diciembre: Capricornio (cabra).

Los fragmentos de los evangelios se ilustran con las figuras de los cuatro evangelistas, cada una al comienzo de su respectivo fragmento. Suelen representarse escribiendo y acompañados de sus símbolos (tetramorfos): el águila de san Juan, el buey de san Lucas, el ángel de san Mateo y el león de san Marcos. Estos símbolos derivan de la visión de Ezequiel (I, 4-10) y del Apocalipsis (IV, 6-10) y fueron asociados a los evangelistas desde fecha



*La ciudad francesa de Ruan fue centro de una activa escuela de miniaturistas en la segunda mitad del siglo xv. Una de las características de los libros de horas de esta escuela es que los fragmentos de los evangelios están decorados con una única miniatura con los cuatro evangelistas, cada uno acompañado de su atributo: san Juan con el águila, san Mateo con el ángel, san Marcos con el león y san Lucas con el buey (BNE, Res/161, fol. 13).*

muy temprana. También podemos encontrar a san Lucas pintando a la Virgen. A veces aparecen los cuatro juntos en una miniatura.

La pasión según san Juan suele ilustrarse con algún episodio evangélico: la traición de Judas, Cristo ante Pilatos, la coronación de espinas, Cristo con la cruz auestas, la crucifixión, etc. Las oraciones a la Virgen *Obsecro te* y *O intemerata* admiten gran variedad iconográfica, pero, lógicamente, giran siempre en torno a la Virgen. Las escenas más frecuentes son la Piedad y la Virgen con el Niño, a veces acompañada del destinatario del libro de horas representado como orante.

Ya hemos explicado que las horas de la Virgen son la parte principal de un libro de horas. Consecuentemente, su ilustración será también la más importante del libro. Cada una de las horas suele estar acompañada de una escena de la vida de la Virgen, generalmente en el siguiente orden: maitines: anunciación; laudes: visitación; prima: natividad; tercia: anuncio a los pastores; sexta: epifanía; nona: presentación en el templo o circuncisión; vísperas: huida a Egipto; completas: coronación de la Virgen. En los libros de horas más antiguos este ciclo de la infancia se combina o incluso es sustituido por otro con escenas de la pasión.

Las horas de la cruz se ilustran generalmente con una única escena, que suele ser una crucifixión. Cuando cada hora lleva una ilustración, se suele seguir el siguiente orden: maitines: prendimiento; prima: Cristo ante Pilatos; tercia: flagelación; sexta: Cristo con la cruz auestas; nona: crucifixión; vísperas: descendimiento; completas: entierro de Cristo.





*Como la parte más importante de un libro de horas son las horas de la Virgen, su comienzo suele decorarse con una miniatura muy cuidada, en ocasiones la única del libro. La iconografía más habitual es la anunciación, generalmente reducida a las tres figuras fundamentales: el ángel Gabriel, Dios Padre y la Virgen María. En este caso la pericia del Maestro de Luçon, uno de los principales miniaturistas parisinos del gótico internacional, logra una imagen de alta calidad por la destreza del dibujo, el brillante colorido y el preciosismo de los detalles de la indumentaria y el escenario arquitectónico (BNE, Mss/21547, fol. 31).*

Las horas del Espíritu Santo van acompañadas habitualmente por una sola escena, que suele ser una Pentecostés. Con menor frecuencia pueden encontrarse también ciclos completos con escenas de distintas apariciones del Espíritu Santo, pero sin que pueda establecerse una secuencia tipo.

En los salmos penitenciales suelen aparecer escenas relacionadas con la vida de su supuesto autor, el rey David. La más frecuente le representa arrepentido por sus pecados y orando ante Dios Padre. También pueden encontrarse escenas con David y Goliat, Betsabé en el baño, David y Urías, etc.

Después de las letanías, generalmente sin decorar, el oficio de difuntos presenta una cierta variedad iconográfica. Las escenas más habituales recogen el momento de

la muerte, o bien ceremonias fúnebres: funeral, cortejo, entierro... Otras escenas más infrecuentes son algún episodio de la vida de Job (fuente primaria para las lecciones del oficio), el Juicio Final (en los ejemplares más antiguos y flamencos), Lázaro y el rico Epulón, la leyenda de los tres vivos y los tres muertos, etc.

Por último, los sufragios de los santos acostumbran a ser, después de las horas de la Virgen, la parte más ricamente decorada de los libros de horas. Los santos aparecen normalmente en efigies individuales acompañados de sus atributos, o en alguna escena representativa de sus vidas, especialmente su martirio. También es posible encontrar ciclos enteros con la vida de un solo santo.

## ASPECTOS SOCIALES

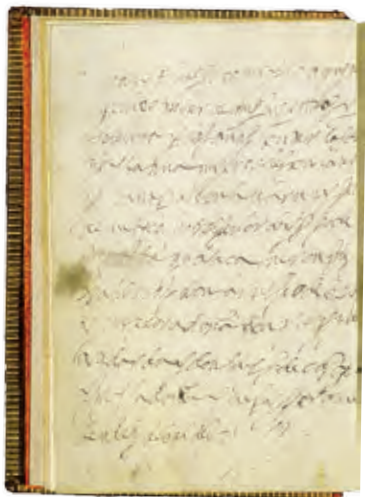
El libro de horas, como libro de oraciones destinado a los laicos, tenía su clientela entre las únicas clases sociales alfabetizadas y capaces de afrontar su coste: los miembros de las casas reales, la nobleza y la emergente burguesía urbana.

En primer lugar, el libro de horas servía, ante todo, para la piedad cotidiana. Aunque no parece probable que los laicos tuvieran tiempo para interrumpir sus actividades ocho veces al día para rezar, sí debió de ser utilizado por lo menos alguna vez al día. Los cronistas transmiten numerosos testimonios sobre el uso diario que algunos nobles hacían de sus libros de horas.

Pero el libro de horas tenía también otros usos más profanos. Servía, por ejemplo, para registrar los nacimientos

y fallecimientos de los miembros de la familia que los poseía y para guardar emblemas de peregrinación, exvotos y otros objetos piadosos. Eran utilizados para que los niños de la casa aprendieran a leer. También tenían usos terapéuticos a través de la presencia de oraciones contra distintas enfermedades, como la dedicada a santa Apolonia contra el dolor de muelas.

Junto a estos usos prácticos, es evidente que los libros de horas servían también como símbolo de estatus social. Algunos ejemplares podían ser muy costosos y llevaban una rica decoración, que no escatimaba en materiales tan valiosos como el oro o el lapislázuli, por lo que más que libros se consideraban objetos preciosos. Aparecen a menudo en los testamentos, en los que solían ser inventariados junto a las posesiones más preciadas del fallecido. Aunque pocos han llegado hasta nuestros días con su encuadernación



*Además de su función principal como libro de oraciones, los libros de horas funcionaban también como libros de familia, en los que podían anotarse los nacimientos y fallecimientos, lo que proporciona información de interés sobre sus propietarios. En este libro de horas francés encontramos anotados los nacimientos de los hijos del propietario, alguien cercano a la familia Velasco, algunos de cuyos miembros fueron virreyes en México (BNE, Mss/21547, fol. lv).*

original, por los testimonios conocidos, sabemos que era otro aspecto más del carácter suntuario de los libros. Las encuadernaciones más usuales eran de seda o terciopelo con cantoneras y broches de orfebrería. Después se guardaban en cajas o bolsas de cuero (*chemisettes*), usadas como protección mientras no se utilizaban.

La piedad medieval incorporaba un aspecto de exhibición pública y el orgullo nobiliario aparecía con frecuencia



*La riqueza de la decoración de los libros de horas comenzaba en muchos casos por la encuadernación, aunque son pocos los que han llegado hasta nuestros días con las tapas originales. Este ejemplar italiano, fechable hacia 1460-1480 (BNE, Vitr/22/2), posee una encuadernación muy suntuosa, en la que las tapas de madera están recubiertas de terciopelo rojo sobre el que se disponen cuatro cantoneras y una placa central de plata decoradas con tracerías de motivos vegetales. Las placas se decoran con dos esmaltes traslúcidos que representan una anunciación, con el ángel en la tapa superior y la Virgen en la inferior.*

en los libros en forma de escudos de armas, emblemas, monogramas, lemas, etc. No es casual esta proliferación. Los siglos XIV y XV suponen el momento de máximo apogeo de la heráldica, entendida como ciencia de la identificación genealógica y como medio de reconocimiento preciso de la individualidad de los nobles. Los retratos de los comitentes aparecen también frecuentemente, siguiendo la tradición medieval de los donantes. Solos o acompañados de su familia los propietarios del libro se encuentran por lo general venerando a la Virgen y acompañados a menudo de sus santos patrones, que les sirven como intermediarios ante la divinidad.

#### PROCEDENCIA E HISTORIA DEL *LIBRO DE HORAS DE CARLOS V*

A pesar de ser conocido hoy en día como *Libro de horas de Carlos V*, no tenemos constancia de que el manuscrito fuera un encargo del emperador, aunque es posible que fuera suyo en algún momento. Sin embargo, el prestigio de su figura hizo que el libro recibiera este nombre desde que fue redescubierto en la catedral de Toledo en 1868.

No se conoce el destinatario inicial del manuscrito, dado que no aparece ningún nombre, retrato, exlibris o escudo, los elementos más frecuentes de la época medieval para identificar al propietario. Sin embargo, en este caso, varios elementos codicológicos, iconográficos y estilísticos permiten acercarse a la identidad de este patrocinador, desvelando informaciones sobre su nacionalidad, su lugar de residencia y su estatus social. La codicología es la disciplina

que estudia el manuscrito como un objeto físico; una auténtica «arqueología del libro» que se interesa, tanto en su materialidad como en la composición textual y en la decoración. Desde este punto de vista son numerosos los elementos que pueden desvelar datos sobre este patrocinador: los santos festejados en el calendario, las letanías y los sufragios, el uso litúrgico de las horas de la Virgen, el idioma y la selección de las oraciones y de las rúbricas previas, los ciclos iconográficos utilizados y el pintor contratado. Todos ellos son indicios que desvelan de manera indirecta informaciones sobre quién pudo encargar el manuscrito.

El análisis del *Libro de horas de Carlos V* indica que las horas de la Virgen tienen el uso de Roma, muy común a finales del siglo xv. El texto de la primera página, el calendario y las rúbricas escritas en las orlas para describir las imágenes están todos escritos en francés, lo que apunta a que se trata de un libro hecho en ese país, una hipótesis reforzada por la presencia en los márgenes del manuscrito de flores de lis, símbolo heráldico de la corte de Francia. De hecho, el calendario, completo, celebra muchos santos de París. Destacan por ejemplo santa Genoveva, patrona de la ciudad (03/01 y 26/11), san Germán (28/05), san Luis, rey de Francia (25/08), san Fiacro (30/08), los santos Leu y Gil (01/09), santa Avoya (03/10), los santos Dionisio (09/10) y Eleuterio (19/02 y 06/09), o también san Marcelo, obispo en París (03/11). Los santos celebrados en las letanías, con san Dionisio en la última posición de los mártires y santa Genoveva, sexta de las vírgenes, y los que están mencionados en los sufragios, como san Luis (p. 298-299), san Fiacro (p. 303-304) y santa Avoya, poco común

y venerada en la diócesis de París (p. 309-310), confirman que el destinatario estaba relacionado con la capital francesa.

¿Se puede saber algo del patrocinador a través de las miniaturas? Caben ciertas dudas sobre algunos de los personajes representados.<sup>1</sup> El primero, visible en la página 2, destaca entre todos ellos. Se trata de un hombre que lleva una túnica violeta, una *cappa clausa*<sup>2</sup> roja, una pieza de



*La primera miniatura a página completa es una presentación de todo el ciclo iconográfico que se desarrollará en el libro. El responsable intelectual del mismo, posiblemente un doctor en teología de la Sorbona, sujeta la mandorla y señala la figura de Cristo en su Gloria, que bendice con su mano diestra y sujeta las Escrituras con la izquierda. [p. 2]\**

1 En concreto los que aparecen en las p. 2, 294, 296, 302, 303, 307, 319-322 y 324.

2 Un tipo de capa larga y cerrada en su totalidad que llega hasta los pies, y que cuenta con una abertura en el frente por la que emergen los brazos.

\* Si se indica solo la página, hace referencia al *Libro de horas de Carlos V*, BNE Vitr/24/3.

armiño sobre los hombros y un bonete doctoral. Está representado en la orla externa del folio, sosteniendo la mandorla que alberga a Cristo y señalándole con el dedo índice. Por su parte, Cristo aparece bendiciendo con la mano derecha y sujetando las Escrituras con la izquierda. Esta figura, al inicio del manuscrito y situada a la derecha de Cristo, podría ser el destinatario del mismo. Sin embargo, es más probable que se trate más bien del letrado encargado de elaborar el complejo programa iconográfico que ilustra las trescientas treinta y tres páginas que componen el códice. Un hombre con la misma ropa, llamado *docteur* en la rúbrica, es uno de los protagonistas convocados a bailar con la muerte en la danza macabra (p. 229). De hecho, su indumentaria y su denominación nos permiten confirmar que es un doctor de la universidad, un teólogo, quizás de la Universidad de la Sorbona. Al sostener la mandorla de Cristo (p. 2), se entiende que todo el ciclo de imágenes que planificó, que cuenta la historia de la humanidad a través de la Biblia, tiene como fin último la vuelta de Cristo a la Tierra.

Al final del libro aparecen varias imágenes de orantes ante distintos santos, que podrían interpretarse como retratos de un posible patrocinador. Serían el hombre arrodillado en oración frente a san Sebastián, que aparece vestido y con una escarcela en la cintura (p. 294), otro hombre rezando a los pies de san Juliano (p. 302), otro más arrodillado junto a su mujer frente a santa Apolonia (p. 307) y, entre las páginas 319 y 324, más figuras rezando: ante la Sagrada Forma, el altar, la santa Faz, confesándose o haciendo obras de caridad. En el caso de que las imágenes representen al





menciones de procedencias prestigiosas para aumentar el precio de venta. El hecho de que el manuscrito tuviera un origen francés no impide que llegase a manos de Carlos V. De hecho, antiguos inventarios de la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, fundada por Felipe II y a la que fueron a parar buena parte de los libros de su padre, mencionan por lo menos tres manuscritos iluminados de origen francés (*La Bouquechardière*; un *Jouvencel* y un *Épitome de la guerre de Troie*). En la actualidad se conservan algunos manuscritos franceses en El Escorial con una procedencia antigua, quizás de la época del emperador, como un ejemplar del *Jouvencel* (S. II. 16) y un *Pontifical* (Vit. 14).

Carlos V pudo obtener este libro de horas por distintas vías. Según José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, algunos

*La encuadernación del libro responde al modelo original, aunque sufrió cambios a lo largo de los siglos. Sobre un fondo de terciopelo rojo se disponen en cada tapa una serie de adornos en plata: cuatro cantoneras, dos elementos decorativos intermedios y dos broches, obra del siglo xvi, y un elemento central, obra del siglo xviii.*



manuscritos iluminados en Francia fueron tomados como botín por Carlos V en 1525, después de la Batalla de Pavía. De la misma manera, los viajes del emperador a la corte de Francia o a sus tierras del Norte pudieron dar origen a regalos diplomáticos de miembros de la corte de Francia. Su tía Margarita de Austria, prometida del rey de Francia Carlos VIII, vivió en la corte francesa desde 1483 a 1491, así como su hermana mayor Leonor de Habsburgo, segunda esposa de Francisco I y reina de Francia de 1530 a 1547, pudieron ser otras fuentes para la entrada de manuscritos franceses en la península ibérica.<sup>3</sup> Así que, a pesar de que la nota no sea una prueba fehaciente y del hecho de que no se conoce al destinatario inicial, es adecuado que le sigamos llamando hoy en día *Libro de horas de Carlos V*.

La nota de la página de guarda precisa también que el manuscrito fue regalado posteriormente al cardenal francés François de Joyeuse (1562-1615), descendiente de los vizcondes de Joyeuse, que fue arzobispo de Narbona, Tolosa y Ruan.<sup>4</sup> El cardenal mantuvo relaciones con la corona española merced a los cargos que ocupó en el Vaticano, donde llegó a presidir, a partir de 1611, el Sacro Colegio Cardenalicio. En 1614, un año antes de fallecer, visitó el santuario de Montserrat, al que hizo un generoso donativo. Pudieron ser sus funciones en la Curia romana o esta visita a Montserrat lo que llevase a Felipe II o a Felipe III

3 En sus manos estuvieron algunos manuscritos como, por ejemplo, un *Misal al uso de Tours* (Madrid, BNE, Vitr/25/4) y un *Libro de horas según el uso de Roma* (Dr. Jörn Gunther Rare Books AG, Brochure n.º. 12, 2011, lote 15).

4 «Ioiose Sacerdoti Cardinali Animo Regio Obtulit Libenter Impertinit».

a ofrecerle el lujoso manuscrito francés. Después de su fallecimiento en Aviñón en 1615 el manuscrito pudo seguir dos vías distintas. Es posible que quedase en Roma, como hace pensar una nota escrita en italiano, sin fecha, en la guarda de pergamino trasera, y allí lo pudo adquirir el siguiente posesor.

Sin embargo, otra nota manuscrita que aparece en la segunda página de guarda nos lleva a una segunda hipótesis. La nota reza: «Cajón 34. Num. 58. Zelada», indicando que el libro perteneció al cardenal Francesco Saverio de Zelada (1717-1801). Romano de nacimiento, pero de padres españoles, el cardenal Zelada hizo gran parte de su carrera en su ciudad natal, donde estuvo al frente, entre 1779 y 1796, de la Biblioteca Apostólica Vaticana y formó un importante fondo, muy rico en manuscritos iluminados. El cardenal Zelada participó en la abolición de la Compañía de Jesús en Roma en 1773 y fue miembro de la congregación destinada a gestionar el legado jesuita. Por su parte, el cardenal Joyeuse había mantenido una relación estrecha con los jesuitas, fundando por lo menos tres comunidades en Francia (Aubenas, Ruan y Dieppe) y legando a su muerte su rica biblioteca a los colegios jesuitas de Clermont, en París, y Pontoise. Por ello, es también posible que el libro llegase a las manos de Zelada por esta vía.

Pocos años después, en febrero de 1798, la inestable situación política, con la ocupación napoleónica, la declaración de la República Romana, el destierro del papa Pío VI a Siena y la marcha de gran parte de la Curia pontificia a Florencia, llevó al cardenal Zelada a buscar un destino para su biblioteca. La presencia en Italia desde 1797 del

cardenal y arzobispo toledano Francisco Antonio Lorenzana (1722-1804), enviado por el rey Carlos IV en misión extraordinaria, y la buena amistad entre los dos prelados, llevaron a Zelada a enviar gran parte de sus manuscritos a la catedral de Toledo entre 1798 y 1799. Allí permanecerían hasta enero de 1869, cuando el decreto del ministro Ruiz Zorrilla motivó a la incautación de parte de la biblioteca capitular toledana. Procedentes de la Biblioteca Capitular de Toledo llegaron a la Biblioteca Nacional doscientos treinta y cuatro códices, entre ellos el *Libro de horas de Carlos V*. Al llegar, el manuscrito recibió varias signaturas («V. = 1-8»; «Reserv.- 5ª - 23»), de acuerdo con sus sucesivas ubicaciones dentro de la institución. La signatura actual, «Vitr/24/3», recuerda su exposición en vitrinas al inicio del siglo XX, junto con algunos de los manuscritos más destacados de la colección.

No hemos hecho referencia hasta ahora a su encuadernación, aspecto interesante a la hora de reconstruir su historia, a pesar de ser un elemento con frecuencia alterado a lo largo del tiempo. La encuadernación actual del *Libro de horas de Carlos V* no es una excepción, pues sufrió sucesivas modificaciones. Está formada por dos tapas de madera recubiertas de terciopelo rojo, desgastado por el uso, sobre las cuales están clavados cuatro cantoneras y dos cierres de plata. En el centro de ambas tapas hay dos medallones grabados con el águila bicéfala imperial. En 1903, Antonio Paz y Meliá indicó que «habría que suponer que al labrarse en el siglo XVII, a cuya época corresponde indudablemente el dibujo de estos adornos, se conservaron las águilas que llevaron los medallones primitivos. A poco de ingresar en

esta Biblioteca, se puso, desgraciadamente, a la encuadernación flamante terciopelo y se abrigaron las chapas de plata». En nuestra opinión, el terciopelo puede ser original, y las cantoneras y broches no son coetáneos de los medallones centrales. Las primeras, con un cincelado más fino, corresponden tal vez a un trabajo español de finales del siglo XVI o comienzos del XVII. En cambio, los elementos centrales utilizan otra técnica, con el fondo vermiculado y líneas de dibujo más gruesas. Parecen más tardíos, quizás del siglo XVIII. Es posible que el cardenal Zelada reencuadernase el código cuando lo adquirió, aprovechando elementos antiguos y añadiendo esos elementos centrales.

#### **LA ICONOGRAFÍA DEL *LIBRO DE HORAS DE CARLOS V***

La riqueza iconográfica del libro, con más de mil doscientas miniaturas, tiene poca comparación posible entre los libros iluminados a finales del siglo XV e inicios del siglo XVI. Su distribución tampoco responde al modelo habitual de los libros de horas. En este caso, las miniaturas no sirven únicamente de guía al fiel para encontrar las distintas partes del libro de horas, sino que las imágenes forman un discurso teológico independiente. En ocasiones, los discursos textual e iconográfico se desarrollan en paralelo, como en los oficios de la cruz, del Espíritu Santo y de los difuntos o en los sufragios. Otras veces son independientes entre sí, como en las horas de la Virgen.

Hay que subrayar que el mensaje teológico principal transmitido a través de las imágenes —que presentaremos

más en detalle a continuación— enriquece notablemente el texto. Cuenta la historia de la humanidad a través del prisma de la Biblia y demuestra que su finalidad es la vuelta de Cristo a la Tierra. El texto redactado en la primera página lo confirma claramente y en él se puede leer que «en estas horas está expuesto, en resumen, el Antiguo Testamento y también el Nuevo» [*en ses presentes heures est demonstre en bref le viel testame[n]t et aussi le Nouveau*], dando pautas para vivir «en este mundo ese poco tiempo que Dios nos ha prestado para aumentar en bien y en virtud para la salvación del alma» [*en ce monde se peu de temps que dieu nous a preste pour accroistre en bie[n] et en vertuz pour le salut de lame*]. La importancia de la fe en Dios y de actuar en consecuencia queda explícita para el fiel, tanto a través de la palabra «será recompensado según se porte [...] irá al paraíso, de lo contrario será condenado» [*sera celuy paye comme il fera [...] il aura paradis, austreme[n]t no[n] s[er]a da[m]pne*] o de la imagen, que muestra, en el verso del texto, a Cristo apocalíptico con las Escrituras en su mano y con las palabras «ego sum alpha et omega» (yo soy el alfa y la omega) (Ap. 1-8) escritas en una filacteria.

El infrecuente y complejo programa iconográfico del *Libro de horas de Carlos V* permite suponer que hubo un teólogo que estableció dicho programa para los miniaturistas. Como ya hemos señalado, es probable que fuera el doctor en teología que aparece en el margen de la segunda página. Esa hipótesis se reafirma por su presencia sentado tras un escritorio y vestido de doctor al principio de algunos ciclos iconográficos importantes (p. 2, 206, 217,

220, 243, 255 y 270). No sabemos si el programa fue encargado por el cliente, el librero o el propio miniaturista a cargo del taller. Para su trabajo, el teólogo se apoyó no solo en las fuentes textuales canónicas, sino también en textos apócrifos como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. También debió de inspirarse en los Misterios, representaciones teatrales en lugares públicos que escenificaban los temas religiosos más habituales.

La abundancia de imágenes obligó a los miniaturistas a planificar cuidadosamente su distribución. El diseño es bastante homogéneo a lo largo de todas las páginas. Cada sección comienza con una o dos miniaturas que forman un díptico, algunas de ellas a página completa. Los episodios secundarios del ciclo iconográfico principal se encuentran en los márgenes de las páginas, utilizando todo o parte del espacio para las miniaturas si el ciclo necesita escenas yuxtapuestas o adicionales.

Esta organización y distribución de las miniaturas es muy original. La iconografía es rica y compleja, con escenas que no repiten los modelos habituales. Por ejemplo, como hemos señalado, las miniaturas que introducen cada sección de las horas de la Virgen suelen seguir un orden prefijado. Sin embargo, en el *Libro de horas de Carlos V*, si bien están presentes la anunciación y la natividad, a continuación aparecen una serie de escenas totalmente inusuales: las bodas de Caná, la multiplicación de los panes y de los peces, Jesús curando a la suegra de Pedro, la entrada de Jesús en Jerusalén, la misión de los apóstoles con Juan y Pedro predicando y bautizando, el sitio de Jerusalén y la exaltación de la Santa Cruz.



## UNA MIRADA AL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El amplio abanico de imágenes del manuscrito empieza con las ilustraciones del calendario (p. 3-14). No siguen la iconografía habitual, sino que desarrollan un insólito ciclo en el que se contrasta la vida de dos hermanos, uno devoto y buen cristiano, que encontrará la salvación, y otro que se abandona a los placeres terrenales, por lo que será condenado. El paralelismo se establece a lo largo de los doce meses del año, que se corresponden a su vez con las doce etapas de la vida.



*La ilustración habitual de los calendarios medievales combinaba dos ciclos iconográficos: las labores de los meses y los signos del zodiaco. Sin embargo, el calendario de este libro, además de incluir los signos del zodiaco, se ilustra con la vida paralela de dos hermanos, uno entregado a los placeres terrenales, que acabará siendo condenado, y otro que lleva una vida de oración y sacrificio y que por ello se salvará. [p. 10-11]*

Una imagen a página completa de la caída de los ángeles rebeldes (p. 15), separa el calendario de un primer conjunto de miniaturas dedicado a episodios del Génesis, con la creación, la vida de Adán y Eva y de Caín y Abel (p. 16-25). La escena de la caída adquiere su sentido al considerar a los ángeles como intermediarios, físicos y teológicos, entre Dios y el hombre. Son los mensajeros que van del cielo a la Tierra, aparecen en los sueños y llevan las almas al cielo. La disposición en díptico subraya el paralelismo



*La caída de los ángeles rebeldes supone el comienzo de la presencia del mal en la Tierra y, por ello, también es el primer episodio de la historia de la redención humana. Se sitúa justo después del calendario, subrayando el paralelismo con la última escena del mismo: así como el alma del hermano pecador acaba en las garras de un diablo, la rebelión de los ángeles contra la voluntad divina termina por convertirlos en demonios. [p. 14-15]*

con la última escena del calendario: al igual que el alma del hombre pecador acaba en las garras de un diablo, así la rebelión de los ángeles contra la voluntad divina termina convirtiéndolos en diablos.

Las horas de la Virgen arrancan con dos miniaturas que forman un díptico (p. 44-45). En la primera se representan a una serie de sibilas, profetas y apóstoles y en la segunda,



*Para el comienzo de las horas de la Virgen se emplea la iconografía habitual de la anunciación, mientras que en la parte inferior se reproduce el limbo de los patriarcas, que serán liberados por Jesucristo. En el folio anterior se representa a la sibila Eritrea, con una rosa, y a la sibila Cumana, con una esfera; ambas profetizaron que una Virgen daría a luz a Dios. En la parte inferior están el profeta Isaías y el evangelista Lucas, ambos relacionados con la Virgen, y en la zona del cielo aparecen los acontecimientos profetizados: la anunciación y la natividad. [p. 44-45]*

una anunciación, el tema más habitual para encabezar esta sección del libro. El programa, además de destacar las correspondencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, también busca antecedentes de la doctrina cristiana en el mundo pagano. Entre las páginas 44 y 51 se desarrolla un conjunto de imágenes que subrayan las concordancias entre sibilas, profetas y apóstoles, apoyándose en los escritos de los autores cristianos que habían establecido esas correlaciones. En efecto, en el mundo antiguo las sibilas tenían un carácter sobrenatural que les permitía comunicarse con la divinidad y, al igual que los profetas, podían predecir el futuro y comunicar mensajes del más allá. Los autores cristianos encontraron en sus predicciones presagios de la llegada del Salvador. En este sentido, la yuxtaposición iconográfica de sibilas, profetas y apóstoles junto con los episodios que habían anunciado, permite incluir en el libro, de manera estructurada, todas las profecías que anticipan la llegada de Cristo.

La presencia de las sibilas en el repertorio iconográfico francés proviene de Italia. El modelo llegó a Francia gracias a Jean Fouquet, que viajó a aquel país en la década de 1440. En Roma se encontraba el primer ciclo pintado de las doce sibilas en la decoración del palacio del cardenal Orsini (1432); unos años después Ghirlandaió realizó otro ciclo en la iglesia de Santa Trinità de Florencia. Fouquet pudo copiar estos modelos; seis de estas doce sibilas aparecen en una miniatura realizada por él o un discípulo en las *Horas de Adélaïde de Savoie* (Chantilly, musée Condé, Ms 76, f. 21, c.1460-1465). Reaparecen de manera aún más amplia unos años después en las



Entre las páginas 44 y 51 se desarrolla un ciclo que reúne sibilas, profetas y apóstoles junto con los episodios que habían anunciado. En esta doble página puede verse a la izquierda a la sibila Pérsica, al profeta David y a san Juan Evangelista, junto con la imagen de la Virgen con el Niño pisando un dragón; a la derecha se encuentran la sibila Líbica, el profeta Isaías, y de nuevo san Juan, con la imagen de medio cuerpo de la Virgen, y el Niño, en medio de una luz resplandeciente. [p. 46-47]

*Horas de Luis de Laval* (París, BnF, Latin 920, f. 17-29v), iluminadas por pintores cercanos a Jean Fouquet, y en el *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 414, c.1490-1500), manuscrito realizado por un colaborador de Jean Poyer, pintor que fue también discípulo de Jean

Fouquet. De hecho, este colaborador de Jean Poyer interviene en el *Libro de horas de Carlos V* (p. 44-47), lo que permite confirmar la filiación iconográfica de las sibilas y explica sus reproducciones en el manuscrito de Madrid. Un indicio textual, señalado por Ana Muntada Torrellas, corrobora el hecho de que el pintor se inspiró en los citados modelos. El copista escribió las palabras «ut infra» (como debajo) en las páginas 46 y 47, precisión sin sentido, dado que la miniatura en el *Libro de horas de Carlos V* se sitúa arriba y no debajo del texto. Sin embargo, hay algunas pequeñas modificaciones respecto al modelo original. Por ejemplo, el ciclo empieza con las sibilas Eritrea y Cumana (p. 44) en vez de la Pérsica y Líbica, profetizando que una Virgen va a concebir y dar la luz al Salvador, lo que es coherente con la anunciación del folio opuesto (p. 45). Las sibilas se encuentran a menudo en los libros impresos de la época, lo que hace pensar que los miniaturistas también se inspiraron en grabados de libros de horas, que a veces están realizados a partir de dibujos de los propios miniaturistas.

Después del ciclo de las concordancias se retoman dos pasajes del Antiguo Testamento: las historias de Moisés y Josué (p. 52-58) y de Judit y Ester (p. 59-61). A continuación se desarrolla un ciclo dedicado a la vida de san José, cuya última imagen indica en una filacteria: «cy finist la vie de Iosep» y que coincide en parte con episodios de la infancia de Jesús (p. 62-77). Estos pasajes permiten introducir el ciclo siguiente, dedicado a la vida pública de Cristo (p. 78-103), representado a lo largo del texto de prima a sexta de las horas de la Virgen. Después el texto de nona (p. 103-110) establece una transición iconográfica con las horas



de la cruz (p. 111-118). En efecto, las horas de la Virgen quedan separadas en dos bloques: maitines/nona, vísperas/completas y se intercalan entre ambos las horas de la cruz y del Espíritu Santo. En esa parte del libro de horas, el texto está subordinado a las imágenes, porque la vida pública de Cristo termina en nona de las horas de la Virgen, y luego comienza la pasión. Así que, desde un punto de vista visual, la narración cronológica de la vida de Cristo está



Dos episodios consecutivos de la pasión son los elegidos para el final de nona y el comienzo de las horas de la cruz. En la página 110 el texto se sitúa en un cartel sobre una escena con la oración en el Huerto de los Olivos, siguiendo un artificio compositivo de raíz flamenca. En la página siguiente se repite el mismo tema en la viñeta inferior, mientras que el prendimiento de Cristo ocupa la escena principal. [p. 110-111]

respetada escrupulosamente. Las imágenes de la pasión propiamente dicha, con la preparación de la última cena (p. 109) y la oración en el Huerto de los Olivos (p. 110), ilustran las dos caras del último folio de nona antes de empezar las horas de la cruz con el arresto de Cristo (p. 111). Las imágenes de las páginas siguientes completan muy bien los textos de las horas de la cruz y del Espíritu Santo, con escenas de Cristo resucitado, Cristo el Limbo, los peregrinos



*Según la leyenda cristiana, Vespasiano se había convertido al cristianismo tras ser sanado de una enfermedad, y la conquista de Judea en el año 66 había sido una venganza contra los judíos por la muerte de Cristo. Esta conquista es lo que se representa en la página 136 y la parte inferior de la 137, además de escenas del hambre que sufrieron los habitantes de Jerusalén durante el sitio. En la parte superior, el emperador Heraclio, en camisa y descalzo, devuelve la Vera Cruz a Jerusalén. [p. 136-137]*



de Emaús, la ascensión y la Pentecostés. El texto vuelve a las horas de la Virgen con vísperas y completas (p. 125-144), ilustrado en los márgenes con episodios de la vida de la Virgen y de la vida de Vespasiano, incluida la destrucción de Jerusalén y la llegada de la cruz a Jerusalén (p. 132-137). Estos hechos, seguidos de la dormición y vida celestial de la Virgen (p. 138-144), están representados aquí probablemente porque la leyenda hacía de Vespasiano uno de los primeros conversos al cristianismo que se habría vengado de los judíos por la muerte de Cristo, un tema representado en los Misterios, en los que Jesús castiga a aquellos que están vinculados a su muerte. Las horas principales de la Virgen se cierran con la miniatura a página completa del árbol de Jesé (p. 145).



*La miniatura principal representa el conocido tema del árbol de Jesé, que reconstruye la iconografía de Cristo, por lo que la figura central es una Virgen con el Niño. En la viñeta inferior se representa un milagro de la Virgen: un caballero acepta entregar a su mujer al diablo a cambio de recuperar su fortuna, pero la Virgen ocupa el lugar de la esposa, por lo que el diablo tiene que huir. [p. 145]*



Entre las páginas 146 y 166 se desarrolla el ciclo iconográfico del doble Credo. A partir de un texto de san Ambrosio se atribuyó a cada uno de los apóstoles la autoría de un artículo del Credo. Más adelante, ya en el siglo XIII, comienza a establecerse un paralelismo entre este Credo de los apóstoles y los profetas del Antiguo Testamento. En esta doble página puede verse al profeta Amós a la izquierda y a san Pedro a la derecha, junto con el primer artículo del Credo en la parte inferior. [p. 146-147]

El libro de horas contiene horas de la Virgen adicionales para rezar en momentos litúrgicos concretos durante el año y que están acompañadas del ciclo iconográfico de la concordancia de profetas y apóstoles en el Credo, completado en las tres últimas páginas con escenas de los hechos de los apóstoles (p. 146-174). El Credo se lee a doble página,



*La originalidad iconográfica del libro alcanza aquí una de sus cotas más altas al representarse un tema inédito: los prolegómenos de la anunciación. En la escena superior, una de las tres personas de la Trinidad (¿el Padre?) entrega al ángel Gabriel una filacteria con la salutación angélica. Le rodean querubines, serafines y diversas figuras. En la viñeta inferior la Virgen aguarda la llegada de Gabriel rodeada de ángeles. [p. 168]*

con la presentación en díptico y en márgenes opuestos del profeta y del apóstol y el texto escrito en los márgenes inferiores. En la página 168 se intercala una miniatura a página completa mostrando la encarnación de Cristo, que permite introducir unas horas de la Virgen específicas, recitadas desde el sábado anterior al primer domingo de Adviento hasta la vigilia de santa María.

Después de las horas de la Virgen vienen los salmos penitenciales (p. 176-194), en los que aparece la vida de David, presunto autor de los mismos. Aquí una vez más la miniatura que introduce el texto se extiende por dos folios consecutivos formando una única escena (p. 176-177). No responde a la



El final de las letanías y el comienzo del oficio de difuntos se ilustra con la parábola de Lázaro y el rico Epulón. En la página 204, y en una grisalla dorada, se representan dos viñetas: en la lateral muere el pobre Lázaro y su alma es llevada al seno de Abraham; en la central el rico Lázaro disfruta de su banquete. En la página 205 la viñeta inferior vuelve a representar el banquete de Epulón con Lázaro en la puerta. En la escena principal Epulón se encuentra condenado en el infierno y suplica a Abraham que le envíe a Lázaro con un poco de agua. [p. 204-205]

iconografía habitual, como David penitente o David y Bet-sabé. En el primer plano, a la izquierda, se ve la decapitación de Goliat por David y, al fondo, la huida de los filisteos frente al ejército de los judíos. Dentro del mismo paisaje, a la derecha, reaparece el rey israelita, que ha cortado la cabeza del

gigante con su espada y la exhibe en una pértiga a la entrada de una ciudad, por cuya puerta sale un grupo de mujeres tocando música y cantando para festejar su victoria. A continuación de los salmos, las letanías se ilustran con imágenes de santos (p. 195-200) y de los sacramentos (p. 201-203).

El oficio de difuntos (p. 205-274) es el texto litúrgico que establece una mayor relación con las imágenes que lo ilustran. Se abre con una serie de episodios de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro (p. 204-205). Se



*El encuentro de los tres vivos y los tres muertos fue un tema relativamente frecuente en el arte bajomedieval, que parte de diversas fuentes escritas. En ellas se narra el encuentro de tres caballeros que iban de caza con tres muertos que les transmiten este mensaje: «Éramos lo que sois, seréis lo que somos». A menudo, como en este caso, aparece también un ermitaño que explica el mensaje a los caballeros. [p. 218-219]*





Entre las páginas 220 y 242 el oficio de difuntos se ilustra con el tema de la danza macabra. En la página 220 aparecen Dios entregando las flechas a la Muerte y el teólogo autor del programa iconográfico. En los folios siguientes una serie de hombres y mujeres bailan emparejados con la Muerte mostrando la igualdad de todos ante el fin de la vida. El tema fue muy popular en la literatura y el arte bajomedievales. [p. 220-221]

suceden varios ciclos iconográficos muy ligados a la muerte o a la salvación fruto de una conducta piadosa: la vida de Job (fuente primaria para las lecciones del oficio; p. 206-216), los tres vivos y tres muertos (p. 217-219), la danza macabra (p. 220-242), la vida del Anticristo (p. 243-250), el Apocalipsis (p. 251-254), los siete pecados y las siete virtudes (p. 255-269) y el Juicio Final (p. 270-274). Todos ofrecen enseñanzas particularmente importantes para el lector.



Según los teólogos medievales, el Anticristo era el falso profeta que engañaba fingiendo ser Cristo y se forjó su imagen como antitipo de Cristo. Así en este doble folio aparecen varias paráfrasis de la vida de Cristo en clave satánica. En la primera viñeta su nacimiento es atendido por un diablo, mientras que en la parte inferior es circuncidado. En el folio siguiente realiza el milagro de los panes y los peces, pero con la ayuda de otro demonio. [p. 244-245]

Entre las páginas 220 y 242, una danza de la muerte, o danza macabra, ilustra gran parte de los márgenes de maitines dentro del oficio de difuntos. En la página 220 las imágenes muestran a Dios entregando las flechas a la Muerte, en la viñeta inferior, al teólogo autor del programa iconográfico, y en las páginas siguientes, a una serie de veintiocho hombres y un niño seguidos de catorce mujeres, que bailan emparejados con la Muerte delante



Entre las páginas 255 a 269 aparecen personificaciones de los pecados en los versos de los folios acompañados de sus suplicios infernales correspondientes. En los rectos de los folios están las virtudes contrapuestas, personificadas como damas que sostienen un letrado. En este caso el vicio es el orgullo y la virtud, la humildad. Las filacterias en los márgenes inferiores que deberían llevar textos alusivos quedaron en blanco. [p. 256-257]

de un paisaje. Las imágenes van acompañadas de un corto texto escrito en francés dedicado a cada personaje social representado.

La danza de la muerte apareció a finales del siglo XIV o principios del siglo XV, sin que esté claro si la fuente primigenia es pictórica o literaria. Según diversos autores, proviene del texto *Dit des trois morts et des trois vifs* o de



otro texto llamado *Mors de la pomme*. Un fresco pintado alrededor de 1424-1425 en las paredes del cementerio de los Santos Inocentes en París, hoy perdido, está en el origen de su amplia difusión en la pintura y miniatura parisinas. Muy a menudo se ha mencionado la versión grabada en 1485 por el librero de París Guyot Marchand que permite hacerse una idea de los frescos perdidos y explicar su difusión en los libros, pero Laurent Ungeheuer ha señalado otra copia (París, BnF, cabinet des estampes, T 8° fol. res.), quizás aún más fiel a las pinturas. No son muchas las representaciones de un ciclo entero de la danza macabra en los manuscritos durante el siglo xv, pero quedan por lo menos dos testimonios parisinos ejecutados en los años 1430-1440, en el entorno de los seguidores del Maestro de Bedford (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 359 y París, BnF, Rothschild 2535). Más adelante, en la década de 1460, miniaturistas al servicio de la corte de René d'Anjou, en Angers (valle del Loira), realizan otra danza macabra en los márgenes de un libro de horas destinado a un miembro de su corte (*Horas de María Estuardo*, colección privada).

El libro de horas termina con una larga serie de sufragios y oraciones adicionales. Los sufragios ofrecen diferentes tipos de representaciones. A veces aparece el santo en imágenes de distintos tamaños al inicio de cada sufragio; en otras ocasiones son escenas de su vida con una miniatura inicial y otra en el margen inferior; también puede aparecer el santo y otras dos pequeñas escenas con episodios de su vida en los márgenes exterior e inferior.

Al final del manuscrito destacan tres miniaturas a página completa, sin texto, unidas entre ellas por una oración a la

*Se representan los dos episodios más conocidos de la vida de san Nicolás de Bari. En la escena principal presta ayuda económica a tres doncellas a las que su padre pensaba prostituir porque estaba arruinado y no podía afrontar la dote para casarlas. En la viñeta inferior san Nicolás, vestido de obispo, resucita a tres niños que habían sido troceados y puestos a salar. [p. 295]*



*El final del libro está ilustrado por tres miniaturas a página completa unidas entre sí por una oración a la Virgen escrita en latín en los marcos. La primera es una original versión de la fuente de la vida. El difunto, arrodillado, se dispone a entrar en el Paraíso por la intercesión de los santos Pedro y Pablo y de las santas Magdalena y santa María Egipciaca. El Paraíso se concibe como un jardín cerrado donde se halla la Virgen sentada, presidido por una fuente octogonal en la que Cristo exprime sus llagas para llenarla con su sangre y algunos bienaventurados se bañan. [p. 331]*





*El libro termina con este doble folio. En la página 332 la Virgen con el Niño aparece saliendo de un lirio, alusivo a su pureza, al igual que la valla que cierra el jardín. Alrededor un rosario formado por rosas y, en las esquinas, el tetramorfos o símbolos de los apóstoles. En la página siguiente las Arma Christi, es decir, una serie de objetos asociados a la pasión de Cristo representados como armas heráldicas. En los marcos aparecen seis figuras barbadas sin identificar que sostienen filacterias en blanco. Puede tratarse de patriarcas, profetas o doctores de la Iglesia. [p. 332-333]*

Virgen escrita en latín en el marco de cada una.<sup>5</sup> Las miniaturas de la Virgen del Rosario, de las Arma Christi y de la fuente de la vida, con el alma del difunto que se presenta en el umbral del reino de los cielos, refuerzan el tema de la salvación a través de Cristo desarrollado a lo largo del libro de horas.

5 *Maria mater gratiae mater misericordiae tu nos ab hoste proteges et hora mortis suscipe gloria tibi domine qui natus es de virgine cum patre et sancto spiritu in sempiterna secula.*

## LOS MINIATURISTAS DEL *LIBRO DE HORAS DE CARLOS V*

El *Libro de horas de Carlos V* pertenece a un pequeño grupo de manuscritos estudiado en 1993 por Isabelle Delaunay, que tienen en común sus ricos y abundantes ciclos iconográficos y que fueron realizados por los mismos miniaturistas a finales del siglo XV y principios del XVI. Este es el más lujoso del grupo y el único en el que aparece tantas veces el retrato de un doctor o teólogo en los márgenes. Los ciclos iconográficos se repiten con más o menos fidelidad, pero no son siempre los mismos ni se disponen siempre en el mismo lugar del manuscrito. Por ejemplo, en el *Libro de horas* conservado en el Musée national de la Renaissance d'Écouen (Francia), el árbol de Jesé abre maitines de las horas de la Virgen mientras que en este libro las cierra; la concordancia de profetas y apóstoles en el Credo acompaña las horas de la Virgen a partir de sexta (horas de la Virgen adicionales en Madrid), lo que plantea dudas a la hora de cuestionar la relación que las imágenes mantienen con el texto que acompañan.

Delaunay ha indicado que las fuentes primarias para los ciclos iconográficos se encuentran en los libros de horas impresos a finales del siglo XV. Es evidente que el nuevo arte de la imprenta sirvió de estímulo para los miniaturistas y que la iconografía de los grabados fue copiada a la hora de inventar nuevas imágenes y nuevos conceptos iconográficos en los manuscritos iluminados. Pero también la propia producción de los miniaturistas influyó en las novedades propuestas en el *Libro de horas de Carlos V*. A lo largo del siglo XV ya existen ciclos iconográficos amplios

que van a reaparecer en el manuscrito de Madrid. Hemos visto que en el valle del Loira, en torno a los años 1460-1465, los seguidores de Jean Fouquet utilizaban el ciclo de las doce sibilas, que aparece de nuevo en los impresos parisinos de los años 1490. También existen en esta región y en París ciclos iconográficos de la danza de la muerte en los libros de horas por lo menos desde los años 1430-1440. En el mismo orden de cosas, el parisino Maestro de la Leyenda Dorada de Múnich realiza un ciclo entero de la vida de Job para los márgenes del texto de maitines del oficio de los difuntos (Londres, The British Library, Egerton 2019, c.1440-50). A pesar de su relativa escasez en los manuscritos conservados, no se puede dudar de la existencia de ciclos amplios y complejos en secciones concretas de libros de horas a lo largo del siglo xv. Su introducción en los impresos se hizo a través de los pintores, y la utilización de estos ciclos —compartimentados en escenas grabadas en diferentes tacos de madera— se multiplicó probablemente con los impresos, que a su vez pudieron enriquecer y dar un giro nuevo a la decoración de los manuscritos iluminados.

Son varios los pintores presentes en el *Libro de horas de Carlos V*, hasta el punto de que Nicole Reynaud lo consideró «una antología de la iluminación parisina alrededor de 1500». Por lo menos aparecen cinco pintores principales, cuatro de ellos activos especialmente en París (véase el cuadro detallado). El que realizó más miniaturas es el Maestro de Martainville, llamado así por uno de sus principales trabajos (Ruan, Bibliothèque municipale, Martainville 183). Discípulo del pintor parisino Jean Pichore, se caracteriza por los rostros dibujados de manera bastante

áspera, de forma triangular, con una frente prominente, incluso curvada, arcos superciliares y pómulos también prominentes. Sus personajes femeninos, en cambio, tienen rasgos más dulces y rostros de forma ovoide. Los ojos son amplios y a menudo inexpresivos. Los labios caen en V, lo que da una apariencia triste a sus personajes. Su intervención en el *Libro de horas de Carlos V* es muy importante: realiza la mitad de las miniaturas del calendario, varias miniaturas a página completa y gran parte de las de los márgenes de las páginas de texto. La desigual calidad de su trabajo hace pensar en la intervención en algunas miniaturas de un discípulo formado por el Maestro de la Crónica Escandalosa, uno de sus colegas en el *Libro de horas de Carlos V*. El Maestro de Martainville se formó en el círculo de Jean Pichore, famoso pintor parisino activo entre 1502 y 1521, pero que pudo comenzar su carrera antes, a finales del siglo xv, en el valle del Loira. Jean Pichore es conocido como iluminador, pero también como grabador e impresor. Trabajó durante su carrera con muchos pintores, y tuvo un taller con multitud de colaboradores, incluidos la mayoría de los miembros de su familia, que copiaron su estilo pictórico con mayor o menor éxito. El taller parece haber tenido una producción floreciente dada la diversidad de los testimonios conservados: libros de horas, pero también textos litúrgicos y profanos muy variados, destinados a numerosos patrocinadores de todo el espectro social y en una amplia zona geográfica.

El segundo pintor en cuanto al número de miniaturas realizadas en el *Libro de horas de Carlos V* es el Maestro de la Crónica Escandalosa. Completó el calendario del

Maestro de Martainville e intervino en varias miniaturas a página completa, lo que le confiere un papel importante en la realización del manuscrito. También se encargó de algunas escenas pintadas en los márgenes así como de la danza macabra. Activo en París desde 1490 a 1510, toma su nombre de las miniaturas que realizó para la *Chronique Scandaleuse* escrita por Jean de Roye (París, BnF, Clairambault 481). Trabajó para los miembros de la corte de Francia, incluso para los monarcas Carlos VIII, Luis XII y Ana de Bretaña. Al igual que Jean Pichore, fue contratado para ilustrar todo tipo de textos: litúrgicos, históricos y profanos. También participó en la iluminación de incunables para el librero parisino Antoine Vérard, y es muy probable que diseñase grabados para él. Colaboró con muchos pintores de París, pero las raíces de su estilo se encuentran también en la pintura del centro-oeste, en Tours, y especialmente en la de Jean Poyer. Sus personajes se mueven con mucha libertad y elegancia, domina la perspectiva y propone composiciones muy notables. Son miniaturas de las que emana una gran dulzura por el uso profuso, pero delicado, del oro. Sus figuras se caracterizan por sus indumentarias de abundantes plegados con trazos dorados, rostros de labios rojos y ojos entrecerrados y largos, que les aportan un aire especial, como si estuviesen sumidos en sus pensamientos. Parece haber trabajado de manera rápida, aplicando una fina capa de pintura que, desafortunadamente, no resiste bien el paso del tiempo. Utiliza una gama cromática a base de blancos, rosas, malvas y verde oliva. Los manuscritos conservados permiten pensar que formó a discípulos que respetaron su técnica pictórica; a veces es difícil distinguir con

claridad su mano de la de sus asistentes. El propio maestro intervino en el *Libro de horas de Carlos V*, donde dejó algunos de sus mejores trabajos, aunque determinadas miniaturas del Maestro de Martainville hacen pensar que algún discípulo intervino en el manuscrito.

El tercer miniaturista parisino es el Maestro de Robert Gaguin, acompañado de un discípulo con una técnica pictórica muy cercana a la del maestro. Según los manuscritos conservados, la intervención de asistentes fue habitual en los trabajos desarrollados por su taller.<sup>6</sup> El nombre del pintor procede de un patrocinador y humanista francés, Robert Gaguin, para el que iluminó una versión de los *Commentaires de Jules César* destinada al rey de Francia Carlos VIII (colección privada, Antiquariat Tenschert, Rotthalmünster 1993, n.º 35). Activo en París desde 1485 hasta el inicio del siglo XVI, colaboró con el Maestro de Jacques de Besançon, pintor parisino en cuyo taller probablemente se formó y que también aparece en el *Libro de horas de Carlos V*. Asimismo trabajó para el librero Antoine Vérard al inicio de la década de 1490; para él realizará dibujos que serán reproducidos en los grabados de sus libros impresos. Su estilo se define por un dibujo refinado, pero sus personajes tienen gestos un poco forzados o están inmóviles. Los rostros, de piel blanca, están dibujados con unos grandes y alargados ojos en forma de almendra y delimitados con una línea negra. Las figuras

6 Véase, por ejemplo, *Le livre du roy Modus et la royne Ratio* de Henri de Ferrières, (Ginebra, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 168, c.1492-1498).



son bastante inexpresivas, y no domina el dibujo de los animales. Aprovecha el uso abundante del blanco y del oro, y utiliza una amplia gama de colores que combina con éxito. No se complica a la hora de tratar la profundidad de la escena y utiliza cuando puede una perspectiva frontal o aérea bastante sencilla. Le gusta colocar sus pinturas en un marco de falsa arquitectura dorada con elementos finamente detallados.

Entre el grupo de iluminadores parisinos destaca un seguidor de Jean Poyer formado en el valle del Loira, uno de los centros artísticos más famosos y activos de la segunda mitad del siglo XV en Francia, como ya se ha apuntado, gracias a la presencia de la corte y al trabajo de Fouquet, activo en la ciudad de Tours. De hecho, el análisis estilístico de las páginas 45 a 47 (y probablemente, aunque con una calidad inferior, la página 44) confirma la intervención de un pintor de la generación «posfouquetiana». Se trata de un iluminador fuertemente influido por el estilo de la región de Tours, cuyas características técnicas y pictóricas reflejan los códigos estilísticos vigentes en el taller de Jean Poyer, discípulo de Jean Fouquet como ya se ha señalado. Las correspondencias con el repertorio estilístico e iconográfico utilizado por este último son abundantes. La composición de la anunciación (p. 45) muestra su deuda con el mundo de Fouquet y de Poyer por la presencia de una arquitectura italiana renacentista. La imagen está separada en el medio por una pared perpendicular a la escena que deja al ángel en un espacio exterior y a la Virgen en una sala cerrada, sentada delante de una suntuosa tela roja. Es un detalle muy característico de Fouquet que reaparece

en las *Horas de María de Inglaterra*, de Poyer (Lyon, Bibliothèque municipale, Ms 1558, f. 19). Al igual que en este último manuscrito, el seguidor de Poyer utiliza con abundancia la semigrisalla para los pliegues, con el color blanco modelado a base de rosas, lilas o a veces gris. La manera de tratar la roca en la escena inferior de los patriarcas que esperaban la redención de Cristo es también muy característica de taller de Poyer, al igual que los rasgos dulces de las mujeres y de los santos, con la piel casi traslúcida, y los viejos con largo pelo blanco, labios pequeños u ocultos por abundantes barbas blancas. Las cabezas están meticulosamente dibujadas con una línea negra, los pómulos son prominentes y las mejillas están fuertemente talladas. El blanco refuerza las cejas y hace que las pupilas brillen bajo pesados párpados. Las caras del ángel y la Virgen tienen el mismo halo, hecho a base de círculos concéntricos. El parentesco estilístico e iconográfico de estas cuatro páginas llevó a Mara Hoffman a atribuir las a un miembro destacado del taller de Jean Poyer. Se trata del Maestro del Morgan 388, un discípulo que reprodujo con resultados excelentes la técnica aprendida de su maestro. Este miniaturista mantuvo un alto nivel de calidad que le llevó a ser fiel al espíritu y las técnicas de su mentor. Se aleja ligeramente de la calidad de Jean Poyer por el carácter repetitivo de sus composiciones y su aspecto más frío y escultural a la hora de pintar los personajes. Su intervención en el *Libro de horas de Carlos V* subraya los vínculos estrechos entre la pintura del valle del Loira y de París a finales del siglo xv e inicios del siglo xvi. Poco a poco el centro político y, a su vez, artístico, se desplaza

del centro-oeste de Francia a la capital. La relación entre pintores del entorno de Jean Poyer y los pintores parisinos, en especial Jean Pichore y el Maestro de la Crónica Escandalosa, demuestra que los patrocinadores, pintores y manuscritos se movieron frecuentemente entre las dos zonas geográficas en este periodo.

Por último, hay que destacar la presencia de dos miniaturas a página completa (p. 89 y 316) del Maestro de Jacques de Besançon, jefe de un famoso taller parisino dirigido sucesivamente, desde la década de 1450 hasta el final del siglo, por una tríada de pintores llamados Maestro



*Para tertia se ha escogido otro de los «milagros alimentarios» de Jesucristo: la multiplicación de los panes y los peces. En la escena inferior se representa el paso de Cristo al otro lado del lago Tiberiades acompañado de sus discípulos y, en otra barca, sus seguidores. En la escena superior Cristo bendice los panes que le presentan, detrás san Juan, cuyo evangelio parece ser la fuente de la escena. Al fondo los apóstoles reparten los panes fruto del milagro. [p. 89]*

de Jean Rolin II (c.1450-1465), Maestro François (c.1465-1480) y Maestro de Jacques de Besançon (década 1480-1501). Recientemente se ha propuesto identificar a estos dos últimos con François le Barbier padre y François le Barbier hijo, dos pintores parisinos que tuvieron importantes carreras, según la documentación conservada. Los múltiples testimonios que han llegado hasta nosotros del Maestro de Jacques de Besançon indican que tuvo una trayectoria excepcional y que dirigió un taller con numerosos ayudantes que trabajó para una amplia clientela parisina. Produjo un gran número de libros de horas para el comercio, pero también realizó algunos manuscritos de gran calidad con destino a los más importantes clientes aristocráticos y para los reyes Carlos VIII y Luis XII. Al final de su carrera participó en la decoración de impresos, especialmente para el librero Antoine Vérard. Las dos miniaturas del *Libro de horas de Carlos V* muestran dos modos diferentes de su trabajo. La primera (p. 89) utiliza como base el color blanco, modelado con grises y lilas, un color que contrasta con el verde del paisaje y el oro de los nimbos. Por el contrario, los colores abundan en la miniatura de *Todos los santos* (p. 316) en la que el miniaturista disfruta jugando con los contrastes de color. La composición, sobrecargada, está animada y a la vez equilibrada por el movimiento circular de las filas de santos. El dibujo de los personajes es preciso, las caras son redondas y tienen pómulos visibles. La piel de los personajes es blanca, incluso opalina para las cabezas femeninas. Las dos miniaturas muestran la habilidad del pintor para organizar composiciones cargadas, pero organizadas con audacia.



Una miniatura a página completa permite desplegar toda la jerarquía celestial. En la cúspide, la Trinidad rodeada de tres filas de ángeles: serafines (rojos), querubines (azules) y tronos (dorados). En el centro, la Virgen flanqueada, a la izquierda, por patriarcas y bienaventurados y, a la derecha, por apóstoles y mártires. En la parte inferior una figura con ropas papales aparece rodeada de vírgenes a la derecha y de jerarquías eclesiásticas a la izquierda. [p. 316]



*Una de las imágenes más fidedignas de Carlos V.  
Grabado de Barthel Beham, 1531.  
(BNE IH/1709/6/1)*

## DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA DE LA OBRA

*Libro de horas de Carlos V*

París, hacia 1500

Pergamino, 231 x 152 mm, 343 p.

Colación: I (papel pegado a la tela de guarda) + IIII (papel) + I (pergamino) + 333 + II (pergamino) + II (papel y papel pegado a la tela de guarda). 1<sup>8</sup> (p. 1-16), 2<sup>4</sup> (p. 17-24), 3<sup>6-1</sup> (p. 25-34), 4<sup>4</sup> (p. 35-42), 5<sup>4+1</sup> (p. 43-52), 6-9<sup>6</sup> (p. 53-100), 10<sup>6-1</sup> (p. 101-110), 11<sup>8-1</sup> (p. 111-124), 12<sup>8</sup> (p. 125-140), 13<sup>2</sup> (p. 141-144), 14-15<sup>6</sup> (p. 147-168), 16<sup>4-1(+2)</sup> (p. 169-178), 17-19<sup>6</sup> (p. 179-214), 20-21<sup>4</sup> (p. 215-230), 22<sup>6</sup> (p. 231-242), 23<sup>4</sup> (p. 243-250), 24<sup>6</sup> (p. 251-262), 25<sup>4</sup> (p. 263-270), 26-29<sup>6</sup> (p. 271-318), 30<sup>4</sup> (p. 319-326) y 31-32<sup>2</sup> (p. 327-334).

Numeración de las páginas en escritura cursiva, a pluma en cifras en la parte superior izquierda. Sin numeración de cuadernos, ni reclamos. Pautado en rojo, justificación 140 x 83 mm, 19 líneas de texto (calendario: 98 x 88 mm, 16 líneas de texto).

Reproducción completa en Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051953&page=1>).

## BIBLIOGRAFÍA

- Delaunay, Isabelle. «Les Heures d'Ecouen du Musée National de la Renaissance: échanges entre manuscrits et imprimés autor de 1500», *La Revue du Louvre et des musées de France*, vol. 43, 4 (1993), p. 11-24.
- Domínguez Bordona, Jesús. *Manuscritos con pinturas: Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, n.º 1007, p. 433-437.
- Domínguez Rodríguez, Ana. *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 82-105.
- Docampo, Javier. «De los trabajos de los meses a los sacrificios de la virtud: El calendario del Libro de Horas Vitr/24/3 de la Biblioteca Nacional de España y sus fuentes iconográficas», *Codex Aquilarensis*, 33, (2017), p. 201-224.
- Libro de horas de Carlos V* [facsimil]. Madrid, Club Bibliófilo Versol, 2002.
- Paz y Meliá, Antonio. «Códices más notables, I. El libro de horas de Carlos V», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, (1903), p. 102-109.



## REPARTO DETALLADO DE LAS ATRIBUCIONES

|                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Maestro de Martainville                | Parte del calendario (p. 3, 4, 7-10, 13 y 14, o sea, dos bifolios del cuaternión del calendario), miniaturas a página completa (p. 82, 96-97, 103, 119, 125, 137, 176-177, 277, 284, 287-290, 293-306 y 330-333), y gran parte de los márgenes (p. 17-26, 29-34, 48-52, 55-62, 65-80, 85-88, 93-95, 101-103, 112-116, 121-123, 126-140, 141-144, 146-166, 169-174, 191-203, 206-212, 271-277, 293-306, 309-310, 319-326 y 329-333). |
| Maestro de la Crónica Escandalosa      | Parte del calendario (p. 5-6 y 11-12, o sea, un bifolio del cuaternión del calendario), miniaturas a página completa (p. 63, 81, 83-84, 145, 168, 205, 218-219, 308, 311, 313-315, 318 y 328), y márgenes (p. 53-54, 63-64, 105-108, 117-118, 120, 179-190 y 215-270).                                                                                                                                                              |
| Maestro de Robert Gaguin               | Miniaturas a página completa (p. 2, 15, 16, 35, 40, 42, 111, 279-282, 285-286, 291-292 y 307) y márgenes (p. 36-41, 104 y 109-110).                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Discípulo del Maestro de Robert Gaguin | Miniaturas a página completa (p. 27-28, en las que también intervino el propio maestro en el rostro de Cristo), márgenes (p. 287-290) y probablemente en las miniaturas en camafeo de oro (p. 90-92, 98-100, 204 y 279-282).                                                                                                                                                                                                        |
| Maestro del Morgan 388                 | Miniaturas a página completa y márgenes de las p. 44-47.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Maestro de Jacques de Besançon         | Miniaturas a página completa de las p. 89 y 316.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |



## **APÉNDICE ICONOGRÁFICO**

*Tres episodios del Génesis dan paso a los fragmentos de los evangelios. En la página 16, Adán, acompañado de Dios Padre, pone nombre a los animales recién creados, en el aire, en la tierra y en las aguas. El relato continúa en la parte inferior del folio siguiente con la creación de Eva a partir de la costilla de Adán por parte de la Trinidad, representada como tres personas iguales. En la imagen superior, Dios advierte a Adán y Eva de que no coman del árbol del conocimiento, del bien y del mal (Génesis 2-3). [p. 16-17]*





In unum sancti euangelii. Sed  
in principio iohanne  
erat uerbum et uerbu  
erat apud deum : et



*Dos escenas en torno al Diluvio universal se encuentran al final del fragmento del Evangelio de san Marcos. En la parte inferior del folio, Dios advierte a Moisés de que construya el arca. La escena principal muestra el arca en tierra, representada como un barco sobre el que se levanta un palacio gótico al que llegan las parejas de animales bajo la dirección de Noé y su mujer, aún en tierra. Dentro del arca son atendidos por los hijos y las nueras del patriarca (Génesis 7). [p. 27]*



*El arca flota sobre la tierra inundada, rodeada de todos los hombres que se ahogan. Noé, para comprobar que la inundación había remitido, suelta una paloma que vuelve con una rama de olivo en el pico, lo que indica que ha encontrado tierra seca (Génesis, 8). En la viñeta inferior, Noé aparece dormido, embriagado por el vino obtenido de su viña. Su hijo Cam se burla de él y tan solo Sem y Jafet le cubren con un manto (Génesis 9, 20-29). [p. 28]*

28





*El doble folio con el que arrancan los Gozos de la Virgen, se ilustra con escenas de la vida de José, hijo de Jacob (Génesis 37-41). En la escena principal sus hermanos se disponen a venderle a unos mercaderes. En la viñeta inferior estos enseñan a Jacob su túnica ensangrentada para hacerle creer que ha muerto. En la siguiente huye de los avances de la mujer de Putifar. En la viñeta inferior del folio 41 José está en la cárcel,*





acusado de adulterio, acompañado del copero y el panadero. El primero recupera su puesto en la escena siguiente mientras que el panadero aparece colgado al fondo, como anunció José. En el lateral, de abajo arriba, el faraón sueña con las siete vacas gordas y las siete vacas flacas, José lo interpreta, y por último controla el trigo del faraón durante los siete años de prosperidad. [p. 40-41]



*En una estructura que simula un retablo de madera dorada se representan cuatro episodios de la vida de Isaac y sus hijos (Génesis 25). En el primero Isaac ora para que su mujer Rebeca, que era estéril, pueda dar a luz a sus mellizos Esaú y Jacob. En el segundo Isaac le indica a Esaú que vaya de caza y le prepare un guiso con lo que consiga. En el tercero Rebeca manda a Jacob, su favorito, para que sustituya a su hermano y reciba la bendición de su padre, lo que sucede, finalmente, en la última escena. [p. 35]*



*José se ha convertido en una figura importante en la corte del faraón y es reconocido por su padre, a su derecha, y por sus hermanos, después de múltiples peripecias. En primer término se ve la copa de plata que había mandado esconder en los sacos de trigo y que había motivado el encarcelamiento del hermano menor, Benjamín. El escenario recrea un palacio de la época. [p. 42]*



*La hora de laudes no se ilustra con la escena más habitual en los libros de horas, la visitación, sino con una Natividad. La composición sigue el modelo más frecuente de finales de la Edad Media, derivado de las visiones de santa Brígida de Suecia, que situaban a la Virgen arrodillada, ya que había dado a luz en esta postura. El Niño, sin embargo, no aparece en el suelo, sino en una especie de cesta. En segundo plano, san José y los restantes protagonistas de la escena. [p. 63]*





A lo largo de laudes se van sucediendo escenas de la vida pública de Cristo, en la última se encuentra la llamada a los primeros apóstoles, Andrés y Pedro, que salen de la barca desde la que pescaban en el lado de Genesaret y se dirigen a arrodillarse ante el Salvador. La escena se desarrolla en un verde paraje nórdico, muy alejado del desértico paisaje original. En el lateral, una cita del Evangelio de Mateo alusiva a los hechos. [p. 81]



*El final de tercia y el comienzo de sexta se ilustra con dos escenas de curaciones milagrosas. En la página 96 Cristo manda levantarse al paralítico de Cafarnaúm, que se yergue desde su camilla con gesto de oración. [p. 96]*



En la página 97 se representa la curación de la suegra de Pedro, a la que Cristo sanó tocándole con la mano. [p. 97]



*Al comienzo de prima se sigue una iconografía inusual: el milagro de las bodas de Caná, en el que Cristo, a petición de su Madre, convirtió el agua en vino, pues se había terminado. Junto a ambos aparecen los novios, caracterizados como la Magdalena y san Juan, ya que según una tradición apócrifa se trataba del matrimonio de ambos. San Juan es el único evangelista que relata el hecho. [p. 82]*





*El arranque de nona muestra el primer episodio de la pasión de Cristo: la entrada en Jerusalén, donde ha de ser crucificado. Jesús, sobre un asno, va a atravesar las puertas de la ciudad santa. Según el relato del evangelio apócrifo de Nicodemo, sus habitantes extienden sus ropas a su paso y el publicano Zaqueo (viñeta inferior) se sube a una higuera para poder ver al Señor. [p. 103]*



*Una de las escasas escenas a página completa del libro es esta crucifixión, que sigue la iconografía tradicional, con los dos ladrones, la Virgen y san Juan a la izquierda y los soldados romanos a la derecha. Las filacterias de las orlas, probablemente destinadas a contener citas evangélicas alusivas a la escena, quedaron en blanco. [p. 116]*



*La secuencia de la vida de Jesús sigue su curso sin tener en cuenta las tradicionales iconografías del libro de horas. Así, el comienzo de las horas del Espíritu Santo, en vez de la habitual Pentecostés, representa a Cristo que libera a Adán y a los patriarcas del Antiguo Testamento del limbo de los justos. En la parte inferior dos ángeles atan a un diablo al que Cristo ha clavado su cruz. [p. 119]*



*Aunque el doble folio se muestra como un friso único, en realidad se trata de dos escenas. En la página 176 el joven David ha derribado al gigante Goliat con su honda y a continuación le ha cortado la cabeza. [p. 176]*





*En la página 177 David entra en Jerusalén con la cabeza de Goliat ensartada en una lanza mientras salen a su encuentro un grupo de mujeres con instrumentos musicales. El rey Saúl, en la torre del fondo, contempla la escena acompañado de su mujer. [p. 177]*



Las horas de la Virgen se reanudan en este folio en el que la vida de Cristo ha dado paso a una escena de los hechos de los apóstoles. En la parte inferior del folio, san Pedro y san Juan, junto a un grupo de judíos, contemplan el cielo después de la resurrección. En la escena principal ambos santos proceden a bautizar a un grupo de fieles. [p. 125]



*En este caso se sigue la iconografía tradicional, que solía situar una efigie de la Trinidad al comienzo de los sufragios de los santos. Aquí se ha escogido uno de los esquemas más frecuentes, con el Padre representado como un anciano, el Hijo como un hombre joven y el Espíritu Santo como una paloma entre ambos. Una única túnica roja es compartida por el Padre y el Hijo, subrayando su unidad sustancial. En la viñeta inferior un grupo de fieles ora. [p. 277]*



A finales del siglo IX comenzaron las peregrinaciones al sepulcro del apóstol Santiago en Compostela. Esto hizo que una de las iconografías más frecuentes del santo lo representara como peregrino: con el sombrero, a menudo decorado con la venera, la escarcela y el bastón, como en esta ocasión, venerado además por peregrinos de ambos sexos. [p. 284]





La escena escogida es el martirio de san Quintín en la ciudad de Amiens. Aunque no fue obispo, aparece sentado en una cátedra y lleva mitra episcopal. Los verdugos aparecen dispuestos simétricamente. Los de la parte superior le introducen dos gruesos clavos en los hombros y los de la parte inferior atan sus pies. Las torturas no acabaron con él, por lo que fue finalmente decapitado. [p. 291]



*San Antonio aparece en ambas escenas como ermitaño, vistiendo capa negra con capucha como los miembros de la orden de los antonianos. En la superior recibe la visita de una doncella que, a pesar de su atuendo recatado, representa las tentaciones carnales a las que se vio sometido el santo durante su estancia en el desierto. En la escena inferior dos demonios le atormentan golpeándole con estacas. [p. 300]*



El episodio más famoso de la vida de san Martín, en el que partió su capa por la mitad para entregársela a un mendigo, queda relegado a la viñeta inferior. La miniatura principal, en cambio, representa un episodio poco conocido de la Leyenda áurea de Santiago de la Vorágine, en el que se narra la sorpresa de sus discípulos al oír voces en su celda. Martín les explicará que han venido a verle la Virgen, santa Inés y santa Tecla y que a menudo recibe las visitas de san Pedro y san Pablo. [p. 301]



Aunque la única Susana canonizada es la mártir romana del siglo III, el miniaturista eligió la mucho más difundida escena de Susana y los viejos, procedente del libro de Daniel. Susana, esposa de Joaquín, estaba bañándose en su jardín cuando fue acosada por dos ancianos. Ante sus gritos, ambos huyeron, pero decidieron vengarse acusándola de fornicación con un joven. Susana es llevada a juicio ante Daniel, pero por sus contradicciones los acusadores acaban por ser condenados. [p. 311]





*Para ilustrar la antífona del Santo Sacramento se escoge una de las prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento más características: la recogida del maná. Tanto el libro del Éxodo como el de Números narran cómo Dios enviaba alimento a los israelitas todos los días durante los cuarenta años de la travesía del desierto. Aunque suele ser una escena al aire libre, en este caso el miniaturista la situó delante de un pórtico de estilo clásico. [p. 318]*



*La escena ha sido interpretada como la oración de Ezequías (Isaías 38, 1-8). Este rey de Judá enfermó e Isaías le comunicó su próxima muerte. Pero Ezequías expuso al Señor sus méritos y entonces Isaías recibió el encargo divino de comunicar al rey que su vida se prolongaría otros quince años. Se trata de un tema muy raro para un libro de horas y que solo tuvo cierto desarrollo iconográfico en la alta Edad Media. [p. 328]*



