

**Análisis codicológico del breviario
«de Miranda»**



ÁNGELA M^a RODRÍGUEZ LÓPEZ

Análisis codicológico del breviario «de Miranda»¹

ÁNGELA M^a RODRÍGUEZ LÓPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El libro tiene, como es sabido, gran trascendencia a lo largo de toda la Edad Media, siendo además principal vehículo de transmisión de la religión cristiana. Será precisamente en el siglo XV cuando estos manuscritos alcancen mayor difusión, a la vez que sus folios se ornan con ricas miniaturas, siguiendo los modelos imperantes en la Europa del momento. El Breviario llamado «de Miranda» conservado en el Archivo de la catedral de Santiago de Compostela es una de las piezas más particulares dentro del arte gallego ya que es el único con miniaturas de inspiración flamenca. A lo largo de estas páginas propondremos el análisis codicológico de esta pieza, desarrollándolo de la forma más minuciosa posible. Para ello hemos estudiado el códice de dos maneras diferentes, ya que en el archivo catedralicio conservan el original más una copia del mismo en formato digital. La copia digitalizada nos ha sido útil para analizar la estructura interna del Breviario, mientras que la consulta del original ha sido necesaria para el análisis de su estructura externa, donde se incluyen no sólo estudios de los folios o de su estado de conservación sino también un análisis miniaturístico.

Palabras clave: codicología, Galicia, influencia flamenca, libro, miniatura.

The Breviary «of Miranda»: a codicological analysis

Abstract: Books have been achieved great importance throughout the Middle Ages, since it's been the main vehicle for the transmission of the Christian religion. It was precisely in the fifteenth century when these manuscripts achieved wider diffusion, as they adorn their pages with rich thumbnails, following the current european models back then. The breviary called "de Miranda" is been preserved in the archives of the cathedral of Santiago de Compostela. It is one of the most unique pieces in the Galician art since it is the only one that contains flemish miniatures. Throughout these pages we will propose a codicological analysis of this piece. To that purpose we've studied the codex from two different approaches: the digital copy was used to analyze the internal structure, which includes not only studies of the pages or it's conservation status, but also an artistic analysis of its miniatures.

¹ Este artículo es el resultado de la revisión de un Trabajo Académicamente Dirigido realizado durante el curso 2008-2009 bajo la dirección del Dr. David Chao Castro, al cual queremos agradecer especialmente su dedicación durante la elaboración del mismo.

El libro tiene, como es sabido, gran trascendencia a lo largo de toda la Edad Media, siendo además principal vehículo de transmisión de la religión cristiana. La mayor parte de estos códices tenían como función inmediata la de convertirse en un instrumento al servicio de la liturgia; no obstante, no todos los libros tenían esa función litúrgica: algunos son difíciles de catalogar, y por eso se ha preferido incluir el término «espirituales»² para referir aquellos que se usaban para la lectura, individual o colectiva, encaminada a la edificación espiritual, principalmente de los clérigos, pero también de los laicos, como es el caso de algunos Libros de Horas, que en ocasiones estaban destinados al uso de reyes y miembros de la nobleza³.

Será precisamente en el siglo XV cuando estos manuscritos alcancen mayor difusión, a la vez que sus folios se ornaban con ricas miniaturas, siguiendo los modelos imperantes en la Europa del momento. Esta repercusión e importancia de las imágenes que los adornan y que en ocasiones llegan a ser más relevantes que el propio texto, obliga a tratar de manera conjunta -y no separadamente- ambos ámbitos, desdibujándose las líneas fronterizas entre los estudios filológicos y artísticos. Por ello se ha decidido abordar el propio tema de estudio de este trabajo, intentando tener en cuenta no sólo los elementos artísticos que ornaban el texto, sino también el texto en sí, relacionando, cuando se terciase, palabra e imagen para conseguir una mayor comprensión del porqué en determinados folios hay determinadas miniaturas y en otros parece no haber demasiada o explícita relación entre texto y dibujo.

El Breviario llamado «de Miranda» conservado en el Archivo de la catedral de Santiago de Compostela es una de las piezas más particulares dentro del arte gallego ya que es el único con miniaturas de inspiración flamenca. Además refleja en su liturgia la propia de la catedral compostelana, con elementos extraídos del Códice Calixtino.

En este trabajo propondremos el análisis codicológico de esta pieza, desarrollándolo de la forma más minuciosa posible. Para ello hemos estudiado el códice de dos maneras diferentes, ya que en el archivo catedralicio conservan el original más una copia del mismo en formato digital. La copia digitalizada nos ha sido útil para analizar la estructura interna del Breviario, mientras que la consulta del original ha sido necesaria para el análisis de su estructura externa, donde se

² Se ha decidido seguir esta denominación para la elaboración de este artículo porque, tras la comparación de varios términos, hemos llegado a la conclusión de que éste acuñado por F. Galván Freire es más adecuado. GALVÁN FREIRE, F., «Los libros litúrgicos y espirituales en la Edad Media», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 112.

³ *Ibidem*, p. 113.

incluyen no sólo estudios de los folios o de su estado de conservación sino también un análisis miniaturístico.

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

Actualmente se conoce a este códice con el nombre de «Breviario de Miranda», si bien, desconocemos si ha tenido otras denominaciones desde el momento en que ha sido redactado.

Se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, con la signatura CF28. Además durante estos últimos años se ha desarrollado en ese archivo una labor de digitalización documental, realizando una copia del Breviario en formato digital con la signatura B4. No se conservan otras signaturas, ya que, como veremos en sucesivos capítulos, faltan los primeros folios de la obra y no se conoce documentación sobre la misma.

Historia del manuscrito

Desde finales del siglo XIX ha habido básicamente cuatro trabajos bastante dispares entre sí que atañen al estudio de este códice: un pequeño análisis, principalmente de contenido, de Antonio López Ferreiro⁴, realizado en 1885; un artículo de T. Ayuso⁵, quien en 1959 estudia el salterio mozárabe que se encuentra entre sus folios. A finales de los setenta Ángel Sicart⁶ trabaja sobre la miniatura en Galicia, tema de su tesis doctoral, y realiza un estudio pseudo-monográfico del manuscrito. Por último Manuel Castiñeiras⁷ publica en 2006 un pequeño artículo donde retoma el análisis de la iluminación del códice.

Exceptuando el trabajo de T. Ayuso, quien sólo se detiene en el análisis del salterio, cabe decir que los otros tres autores lo describen como una obra excepcional a nivel ornamental y coinciden en vincular su iluminación a talleres de influencia flamenca. Disienten, sin embargo, a la hora de establecer una cronología para esta pieza, como veremos en apartados sucesivos.

⁴ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, A Coruña, 1898, pp. 230-233.

⁵ AYUSO MARAZUELA, Teófilo, «Un arcaico salterio mozárabe de gran valor en un códice compostelano del siglo XV», *Compostellanum*, 4, 1959, pp. 565-580.

⁶ SICART, Ángel, *La miniatura medieval en Galicia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1978, p. 40.

⁷ CASTIÑEIRAS, Manuel: «O breviario compostelán chamado «de Miranda»: ¿Un códice da época do arcebispo don Rodrigo de Luna (1449 – 1460)?», en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*, Santiago, Xunta de Galicia, 2006, pp. 303-311.

Nominaciones

Desde comienzos del siglo XX se lo conoce bajo la denominación de Breviario de Miranda, sin embargo A. López Ferreiro recoge que también se lo conocía a finales del siglo XIX como «Bracarense⁸», por tratarse del breviario que recoge la liturgia propia de la sede compostelana.

Lenguas

Está escrito en latín, ya que se trata de un libro dedicado a los rezos que debía seguirse a lo largo del día en una catedral.

Historia del manuscrito como bien patrimonial

Los archiveros de la Catedral coinciden en que el códice ha estado siempre custodiado en la sede compostelana, de ahí que no haya sufrido cambios sustanciales en su forma, exceptuando algunas modificaciones en su encuadernación.

Cronologías

La fecha en la que este manuscrito fue realizado ha sido tema de debate entre los estudiosos del mismo. Como hemos anticipado anteriormente hay disensión con respecto a este tema. Los tres autores que hemos mencionado relacionan la fecha de realización con el promotor que supuestamente lo encargó, de ahí los problemas para establecer una cronología.

Antonio López Ferreiro considera que habría sido elaborado para uno de los canónigos de la catedral de apellido Miranda, pues en el folio 495 del códice se puede leer en vertical y a lo largo del tallo de una de las flores que decoran la orla, la palabra Miranda.

Por otra parte Ángel Sicart lo atribuye al mecenazgo de D. Fernando de Castro, canónigo de la catedral en torno a 1480, ya que los escudos que se encuentran miniados en sus folios pertenecen a este promotor.

Finalmente, Manuel Castiñeiras lo data en torno a 1460, ya que lo vincula al arzobispo Rodrigo de Luna. Esta relación se puede establecer al realizar un análisis detallado de los mismos escudos porque bajo las insignias heráldicas de Fernando de Castro se pueden ver claramente las de la familia Luna.

⁸ LÓPEZ FERREIRO, A., *Galicia en el [...]*, op. cit., p. 231.

Estado de conservación

En general el manuscrito se conserva en muy buen estado, tanto a nivel ornamental como caligráfico. Es perfectamente legible y las miniaturas son totalmente analizables.

Los únicos elementos que se encuentran en mal estado de conservación son los folios de guarda colocados al comienzo y al final de la obra.

No obstante no conservamos el manuscrito íntegro, ya que faltarían algunos folios en el comienzo del libro, probablemente perdidos antes de la encuadernación actual, pues no hay constancia física de que hayan sido arrancados con posterioridad.

En el folio 23 se aprecian signos de restauración ya que se ha añadido un trozo de pergamino en la parte inferior del folio de unos tres centímetros de largo e incluso se rellena un par de letras tanto en el recto como en el verso del folio. Esta restauración no está documentada.

Faltan además varios folios que sí estarían durante el proceso de encuadernación y que se aprecia que han sido arrancados o cortados con posterioridad. Procedemos a enumerarlos:

- Entre los folios 29 y 30: un folio.
- Entre los ff. 30 y 31: un folio.
- Entre los ff. 47 y 48: un folio.
- Entre los ff. 285 y 286: dos folios.
- En el folio 324 ha cortado la esquina inferior derecha, sin causarle daño al texto.
- Entre los ff. 501 y 502: un folio.

El hecho de que la numeración de los folios no se haya visto interrumpida por la sustracción de esos folios indica claramente que esta numeración es posterior.

Estructura general del contenido

No nos detendremos aquí en un análisis exhaustivo del contenido del códice. Nos limitaremos a comentar que el manuscrito se compone de las partes propias del Breviario Romano, con diversas lecciones tomadas del Códice Calixtino y un salterio mozárabe⁹.

⁹ *Ibidem*, pp. 230-231.

CARACTERES EXTERNOS

Encuadernación

Realizada en un alma de madera cubierta por terciopelo color burdeos. Está decorada, tanto en la cubierta como en la contracubierta, por un marco metálico ornamentado con pequeñas flores que sirven de grapas a ese marco para anclarse al soporte de madera. En el centro se coloca una vieira, símbolo que vincula aún más a este códice con la catedral compostelana.

En el lomo, siete nervaduras muy marcadas. El libro se cierra mediante dos abrazaderas también metálicas, muy trabajadas.

Antonio López Ferreiro¹⁰ determina que la encuadernación es del siglo XVI, es decir, que sería posterior a la elaboración del códice. Se desconoce la encuadernación original.

Organización del volumen

El manuscrito se compone de cuarenta y un cuadernos compuestos de cinco folios cada uno (en algún caso los cuadernos se componen de seis folios).

El volumen se introduce por dos folios de guarda tras los que inmediatamente aparece el texto.

Foliación

Se compone de 518 folios cuya numeración no es original, pues, como ya hemos mencionado, no se tienen en cuenta los folios que han sido cortados, lo cual indica que la numeración ha sido colocada tras la extracción de esos folios.

Además en el folio 301 aparece una anotación que especifica que se han saltado diez números: del folio 390 se pasa al 301. No parece, sin embargo, que falten esas páginas, sino que se trata de un error de copista.

Estudio del bifolio-tipo

Se trata de un códice de 205 x 145 mm, donde cada folio se escribe a dos columnas de 31 líneas cada una. Debido a la encuadernación no se pueden apreciar los pinchazos de guía que estaría ubicados en la zona izquierda del folio.

En lo que concierne a la caja de escritura, ésta queda delimitada por seis líneas, todas realizadas en tinta negra muy suave: una superior, una inferior y cuatro laterales, que llegan hasta el final de cada folio y que delimitan, además de los márgenes exteriores de la escritura, los márgenes de cada columna.

¹⁰ *Ibidem*, p. 229.

Se puede observar además que las líneas superior e inferior han sido duplicadas. Las pautas de las columnas quedan encerradas entre las líneas laterales de las propias columnas.

Tintas

El texto se encuentra escrito en negro y rojo, principalmente. Algunas de las mayúsculas se realizan en azul o una mitad en azul y la otra en rojo.

ESTUDIO ARTÍSTICO

Nos encontramos ante una pieza ricamente ornamentada, con una gran cantidad de imágenes que pueblan sus folios. Éstas se pueden dividir en tres grupos. En primer lugar las iniciales, de gran profusión decorativa, un segundo grupo compuesto por la decoración marginal, donde se incluyen las orlas vegetales y todo tipo de seres reales o imaginarios. Finalmente encontramos lo que podríamos llamar escenas narradas, que se presentan casi a modo de cuadros sobre el pergamino.

Nos detendremos ahora en un análisis formal y estilístico de las imágenes¹¹, y ya podemos adelantar que se trata de una obra en la que se pueden diferenciar por lo menos dos iluminadores: una mano en las miniaturas que pueblan las iniciales y otra en las escenas narrativas. Ambas manos se diferencian en pequeños rasgos de estilo y pericia: la iluminación de las escenas narrativas es, si cabe, más detallada y está mejor realizada que las imágenes de las iniciales.

También sería oportuno decir que la influencia flamenca en esta obra es clara y que podría vincularse a maestros de talleres relacionados con el hacer de Juan de Carrión.

Con el fin de que el análisis de las miniaturas, en un intento por abarcar la mayor cantidad de aspectos descriptivos, iconográficos y estilísticos, resulte más ordenado, se ha procedido a dividir en dos grandes grupos los tipos de imágenes que encontramos en el Breviario de Miranda.

En un primer lugar las iniciales, que merecen un espacio aparte dentro de este trabajo por su gran profusión decorativa, en la mayor parte de los casos, y por la especial atención que la mayoría de los autores dedican a estas manifestaciones artísticas.

¹¹ Ángel Sicart realizó el estudio de algunas de las imágenes de este códice con motivo de su citada tesis doctoral. SICART JIMÉNEZ, Á., *La miniatura medieval* [...], op. cit., pp. 159-169 y 265-270.

Un segundo apartado estará integrado por la decoración marginal, donde incluimos las orlas vegetales, destacamos el papel del bestiario por la cantidad de animales que se pueden encontrar entre sus hojas, y, finalmente, pasamos a analizar las narraciones y otras figuras sueltas que se nos presentan casi a modo de cuadros sobre ese soporte vegetal.

LAS INICIALES

En este códice podemos observar diferentes tipos de letras capitales. Las mayúsculas no miniadas se presentan, al comienzo de cada párrafo¹², en un tamaño mayor que las minúsculas que las siguen; en color dorado y les brotan desde el centro de la zona izquierda de la letra, tres ramitas con una flor rematando cada una, en colores vivos. Esta decoración se mantiene hasta el folio 22r, a partir del que se alterna este tipo de ornamentación con -en vez de tres- dos ramitas que salen desde las esquinas de la mayúscula, en tinta negra.

Por tanto detallaremos las restantes iniciales, que en su mayoría están ricamente ornadas y que hemos dividido siguiendo la estructura dada por el Breviario, a saber, *Liber Dominicalis*, *Salterio*, etc.

Hacemos notar que en el análisis que sigue se han decidido excluir aquellas iniciales cuya ornamentación está basada en elementos exclusivamente florales; éstas componen un total de veintiocho de las setenta. Citamos entonces el folio en que se encuentran simplemente para facilitar en un futuro su búsqueda: folios 7r, 23r, 31r, 37r, 82r, 91v, 133v, 148v, 152r, 178r, 226r, 230v, 242r, 246v, 265r, 278v, 306r, 308r, 310v, 322v, 337r, 357r, 379v, 391v, 401v, 404v, 483v, 490v.

Las restantes cuarenta y dos iniciales se presentan de la siguiente manera:

1. Una U (folio 7r, *Liber Dominicalis*): situada en la zona superior de la columna izquierda, vemos a Isaías portando un libro; sentado sobre la curva de la U, con las piernas cruzadas. Lleva un manto beige/blanco de pliegues suaves, poco quebrados; sobre una túnica roja. Sobre su cabeza un nimbo en oro. El paisaje del fondo, con montañas de color verde suave y la línea del horizonte muy alta recuerda al hacer del taller de Juan de Carrión.

¹² Esta aclaración -al comienzo de cada párrafo- se realiza porque la letra que inicia cada párrafo presenta estas características. Sin embargo esta decoración no es exclusiva de estas capitales, ya que se introducen en distintos momentos del texto estas mismas representaciones cuando se quiere resaltar alguna palabra importante.

2. Una U (folio 14v, Liber Dominicalis): con decoración vegetal al lado; en el interior aparece un escudo¹³ al fondo y sobre él la figura de un santo (lleva nimbo), aunque sin atributos que lo hagan reconocible. Parece que tenía otros colores (se ve un poco de amarillo en el cabello) y fue tapado por encima con azul.
3. Una P (folio 23r, Liber Dominicalis): en el interior de la P, situada en la columna izquierda, se representa una natividad en una iconografía peculiar y poco habitual, ya que es S. José quien sostiene al Niño¹⁴. La Virgen lleva túnica verde agua y manto azul oscuro, mientras que S. José, túnica rosada y manto verde agua con forrado de azul. El Niño es quien destaca en la composición, cubierto con un manto rojo. Al fondo la mula y el buey, sobre hierba y en último término, cielo y horizonte alto (mismas influencias del taller de Juan de Carrión¹⁵).
4. Una C (folio 29v, Liber Dominicalis): en el interior de la inicial se presenta a la Virgen con el niño, con nimbo crucífero, en brazos ante unos cortinajes, que quizá podrías suponer como un intento de seguir las últimas tendencias de la pintura «flamenca» y ver en ella un intento de representación de un interior. La imagen se relaciona con el texto a su derecha: MARIE VIRGIS.
5. Una U (folio 37r, Liber Dominicalis): el texto situado junto a la inicial nos proporciona el porqué de esta representación, ya que se trata del bautismo de Cristo, aunque está representado como cordero; junto a éste el Bautista.
6. Una P (folio 38v, Liber Dominicalis): ubicada en la zona superior de la columna izquierda. En su interior, se representa al apóstol Pablo, con libro y espada, característica de su tradicional iconografía¹⁶, así como la barba blanca. Está situado ante una cortina de color rojo oscuro similar a la del folio 29v.
7. Una D (folio 38v, Liber Dominicalis): en su interior, el rey David, en actitud orante, con túnica roja. Da comienzo a un salmo responsorial.

¹³ El escudo que aparece en esta inicial no se corresponde con ninguno de los otros dos reconocibles (y reconocidos por otros autores) y atribuibles a las familias Castro y Luna. Para las referencias a estos últimos citados véase de nuevo el apartado de «Elaboración del manuscrito y cronología» de este trabajo.

¹⁴ Respecto a esta iconografía se han consultado varios libros dedicados a la Natividad, así como iconografías de S. José y de la Virgen, pero no ha sido posible establecer un referente u otros ejemplos conocidos sobre este tipo de representación.

¹⁵ Para las características del arte de Juan de Carrión, así como para el análisis detallado de las obras que se la atribuyen a él o a su taller, consúltense los artículos publicados por L. Bosch en *Archivo Español de Arte*.

¹⁶ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Akal, 2003, pp. 348-354.

8. Una D (folio 49v, Liber Dominicalis): situada en la columna derecha vemos en su interior la representación de una escena de deceso, donde el difunto está acostado en su lecho con tres figuras dolientes a su alrededor, probablemente su esposa e hijos.
9. Una B (folio 56v, Liber Dominicalis): Cristo orando, vestido sólo con paño de pureza.
10. Una Q (folio 86v, Liber Dominicalis): en la columna derecha, en la parte baja. En su interior una monja, quizá Santa Clara¹⁷. Al fondo un paisaje: prado verde con cielo muy azul, horizonte muy alto, que nos vuelve a recordar a los manuscritos iluminados por Juan de Carrión y otros de la misma corriente flamenca.
11. Una P (folio 114v, Liber Dominicalis) (fig. 16): en la columna derecha. En el interior Cristo rezando forma parte de la imagen de la parte inferior del folio donde se representan los doce apóstoles. Cristo lleva nimbo crucífero, diferente al de los doce, para poder diferenciarlo y conferirle mayor preeminencia en la composición. Parece despedir luz de su cuerpo, aunque está representada de manera muy simplista, con líneas horizontales, doradas, pequeñas, que salen de los bordes del cuerpo. Situado sobre una nube azul, el fondo es carmesí y está envuelto en una mandorla también en tonos dorados y ocre.
12. Una D (folio 120v, Liber Dominicalis): escena mariana tapada con tinta roja, aunque no sabemos los motivos. Aparece la Virgen en lo que parece su Asunción, rodeada por, al menos, cuatro figuras más, aunque no está claro. Está iluminada por la luz divina en forma de rayos que caen del cielo. Al fondo una arquitectura poco definida: el color rojo hace que sea difícil distinguirla; quizá se trate de una representación de la Jerusalén Celeste.
13. Una P (folio 125r, Liber Dominicalis): Cristo bendiciendo con la mano derecha y sostiene el orbe con la izquierda. Como fondo, una especie de vidriera con motivos romboidales en azul, rojo y ocre, que llevan inscritas cruces de brazos iguales. Cristo se figura vestido con túnica rosada y manto verde-agua.
14. Una D (folio 129r, Liber Dominicalis): aquí se nos muestra de nuevo a Cristo, en la misma actitud de bendecir que en la miniatura anterior. La única diferencia es que varían las tonalidades, aproximándose al amarillo y que, justo tras la figura, hay el hueco de una puerta o ventana.

¹⁷ Consideramos que lo más probable es que se trate de Santa Clara porque viste hábito franciscano.

15. Una P (folio 140v, Liber Dominicalis): en la columna izquierda, en su interior, el rey Salomón (PARABOLE SALOMONIS) con toga rojiza y una mano abierta y otra cerrada. En el restante texto que lo acompaña se exaltan las virtudes del rey: disciplina, inteligencia, prudencia, etc.
16. Una U (folio 144r, Liber Dominicalis): en su interior Job (NOMINE IOB) con el cuerpo desnudo y cubierto de llagas¹⁸, con una aureola dorada sobre su cabeza.
17. Una C (folio 168v, Salterio): columna izquierda. En su interior un cardenal, con la característica indumentaria carmesí y sobre-túnica en gasa transparente; bendice a un individuo que reza ante él. Fondo estrellado.
18. Una D (folio 180r, Salterio): una imagen del rey David con túnica amarilla y manto rojo con apliques en oro. La iconografía responde a la tradicional relacionada con el Salmo 26, 17: «Haz resplandecer la faz sobre tu siervo y sálvame en tu piedad». Por ello en la esquina superior izquierda aparece la cara de Cristo despidiendo rayos de luz. Destaca en la composición el manto rojo del rey ante el cielo azul oscuro, mientras que el paisaje queda reducido a una franja verde, donde no se diferencia ninguna vegetación en particular.
19. Una D (folio 187r, Salterio): otra vez David, en una escena que parece complementar la anterior. Se refiere al salmo 38. El monarca lleva las mismas ropas, pero en este caso la luz de Cristo no está emitida por su rostro, sino por una nube. El paisaje es similar también al anterior.
20. Una D (folio 194r, Salterio): representación del salmo 52 que da comienzo con las palabras DIXIT INSIPIENS IN CORDE SUO... A la derecha la figura de Cristo con las marcas de la Pasión en las manos y el costado, como Varón de Dolores. Al otro lado el loco, aunque presenta una iconografía poco habitual, pues no está desnudo, sino con indumentaria siguiendo la moda de la época, y no lleva un palo, sino una piedra. Además tampoco aparece el Demonio. Al fondo un paisaje: en el suelo hojas verdes y el cielo, con estrellas.
21. Una S (folio 200r, Salterio) (fig. 17): el rey David en un río, siguiendo el Salmo 68. Aparece desnudo y se pueden apreciar las extremidades inferiores a través del agua; en actitud orante, con la mirada dirigida hacia lo alto.
22. Una E (folio 208v, Salterio): en la parte superior de la E, dos figuras tocan campanas. En la inferior, el rey David toca el arpa acompañado por otra

¹⁸ «Salió Satán de la presencia de Yavé e hirió a Job con una úlcera maligna desde la planta del pie hasta la coronilla de la cabeza. Rascábase con un tejón y estaba sentado sobre una ceniza...», Job 2, 7-8.

- figura que toca el laúd con arco. Muy acorde con el texto a su lado: EXULTATE DEO, IUBILATE DEO IACOB, que se corresponde con el salmo 80. Las cuatro figuras vestidas a la moda de la época y con un fondo en azul claro con flores doradas.
23. Una C (folio 216r, Salterio): en su interior una escena muy curiosa, pues se refleja un momento de la liturgia donde interviene el coro, formado por siete figuras, que lee un libro de canto colocado sobre un atril portátil (en relación con el texto a su lado: CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM). Los cantantes están bastante bien representados porque sus figuras manifiestan los movimientos propios de la acción que realizan, como movimientos sutiles de manos y algunos tienen la boca abierta. Bajo el atril una figura masculina parece «componer» música, escribiéndola en un manuscrito. El fondo está pintado en un suave color azul con estrellas doradas, al igual que en muchas otras de las miniaturas que hemos visto.
 24. Una D (folio 235v, Salterio): la Trinidad: a la izquierda Cristo, a la derecha Dios y sobre ellos, entre ambos, el Espíritu Santo en forma de paloma. Las tres figuras se encuentran nimbadas (salmo 109¹⁹). Cristo y Dios aparecen con sendas túnicas roja y cubriéndolos el mismo manto verde. Pliegues bastante pronunciados aunque de fractura suave. Sostienen la bola del mundo.
 25. Una O (folio 253v, Común de los Santos): san Pedro, con la iconografía habitual, se lo presenta calvo y barbado, con la llave en la mano derecha. Estilísticamente responde a las mismas premisas de las figuras del Liber Dominicalis: sólo deja ver la parte superior del cuerpo. Viste túnica azul y manto rojo.
 26. Una P (folio 256r, Común de los Santos): un santo, que no hemos podido identificar, en actitud orante. Al fondo las mimas vidrieras de antes.
 27. Una C (folio 260v, Común de los Santos): un obispo ante una puerta de madera, quizá sea una representación de la Catedral de Santiago con el comitente, Rodrigo de Luna²⁰ ante ella. Porta vara y la mano derecha abierta, con túnica verde y dorada y manto rosado.
 28. Una P (folio 263r, Común de los Santos): un monje, reconocible por la tonsura de su cabeza, ante una columna. Tiene las manos juntas ante el

¹⁹ SICART GIMENEZ, Á., *La miniatura en [...]*, op.cit, p. 268.

²⁰ Á. Sicart Giménez considera que el promotor de la obra tendría que ser Fernando Bermúdez de Castro, al y como apunta en la obra citada en la nota anterior. Sin embargo aquí consideramos como más acertada la tesis de M. Castiñeras González (véase el apartado «Elaboración del manuscrito y cronología»), como ya hemos mencionado en párrafos anteriores, y por ello creemos que el representado es Rodrigo de Luna.

- pecho, orando. No aparece ningún atributo que lo identifique, pero Á. Sicart Giménez²¹ afirma que debe tratarse de un mártir.
29. Una C (folio 267r) (fig. 21): una imagen de las Vírgenes Prudentes²², nimbadas y vistiendo diferentes túnicas, alternan los colores de las mismas entre ellas: la situada en la izquierda, túnica azul oscuro y manto rojo; la del centro, túnica anaranjada y manto azul oscuro y, finalmente la ubicada en la derecha: túnica verde y manto rojo.
30. Una O (folio 274v, Común de los Santos): la Virgen con el Niño, quien le toca la cara en actitud cariñosa. Al fondo la habitual cortina carmesí.
31. Una P (folio 303r, Santoral): el apóstol Tomás, reconocible por el texto situado junto a él, que indica el lugar donde predicó: IN INDIA ... CUM APTS THOMAS. Lleva un libro que sostiene con ambas manos; además viste túnica verde oscuro y manto rojo. Enmarcado en una mandorla ocre.
32. Una U (folio 331r, Santoral): san Agustín (SMO AUGUSTINI) ante el marco de una puerta, quizá en representación de la tradicional maqueta de una iglesia que lo acompaña. Aparece aún joven y sin barba, respetando la iconografía más extendida hasta en siglo XVI²³.
33. Una C (folio 387r, Santoral): san Pablo²⁴, como mártir, sostiene la espada de su tortura. Viste túnica verde y manto rojo, como es habitual en la iconografía medieval y conforme al retrato que se guarda en el Vaticano atribuido a S. Lucas.
34. Una P (folio 404v, Santoral): en su interior aparece el Apóstol Santiago con los bueyes²⁵ de la leyenda compostelana franqueándolo, que se inclinan ante él. Lleva gorro con una equis en el centro y nimbo. Sobre la P, un ángel, con alas de mariposa toca una larga trompeta de la que pende una tela con cuatro partes: enfrentados en esquinas dos castillos o coronas y dos estrellas. En el palo de la P otro ángel sostiene el escudo de los Luna: con la luna creciente y cuatro estrellas a los lados.
35. Una P (folio 429v, Santoral): san Lorenzo²⁶, con la palma y la parrilla del martirio. El hecho de que se encuentre en el interior de una inicial y no en los

²¹ *Ibidem*, p. 269.

²² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., «O breviario compostelán [...]», op. cit., p. 307.

²³ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los [...]*, op. cit., pp. 15-18.

²⁴ *Ibidem*, pp. 348-354.

²⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., «O breviario compostelán [...]», op. cit., p. 308.

²⁶ SICART, Á., *La miniatura en [...]*, op. cit., pp. 284-288.

- márgenes del folio resulta curioso, tal y como apunta Á. Sicart Giménez²⁷, pues esta no es la ubicación más extendida en el siglo XV.
36. Una C (folio 434v, Santoral): Dios bendiciendo con el orbe en una mano aparece entre nubes.
 37. Una P (450v, Santoral): la natividad en su interior, acorde con el texto que la acompaña: NATIVITATEM... MARIA AD MATUTINOS. La Virgen sostiene al niño, que sonríe. Están bajo una arquitectura de tres arcos de medio punto y dos torres²⁸. Vestidos a la moda.
 38. Una P (folio 458v, Santoral): un ángel en su interior sostiene un rollo desplegado, pero aunque parece que tenía algo escrito, lo han pintado por encima de verde.
 39. Una A (folio 462v, Santoral): el arcángel S. Miguel²⁹ armado con escudo y lanza, arremete contra las llamas del infierno, realizadas en un rojo vibrante, que contrasta con el dorado de las armas y el azul de la indumentaria del ángel.
 40. Una Q (folio 476r, Santoral): la Virgen con manto rosado, sobre una mandorla. Las manos se representan una en el pecho y otra abierta. La calidad no es muy buena, principalmente en lo referido a lo gestual.
 41. Una L (folio 483v, Santoral): san Gregorio³⁰, con vara rematada en cruz (no se trata de la tipología de vara habitual en él, pues aquí se presenta con una sola cruz, mientras que lo más común es que se presente triple) y una pluma en la otra mano, atributo tradicional en su iconografía como Padre de la Iglesia.
 42. Una T (folio 508r, Santoral): santa Bárbara con la palma del martirio, la señala como queriendo reafirmar su suerte. Túnica ocre y manto rojo con adornos dorados. Se la reconoce porque a su lado se narra parte de su hagiografía, relatando la persecución sufrida por su padre Dióscoro. Probablemente sólo aparezca llevando como atributo la palma característica de los mártires porque en el siglo XV su iconografía aún no estaba completamente consolidada.

²⁷ *Ibidem*, p. 270.

²⁸ Esta iconografía responde a un origen occidental y no bizantino, donde se consideraba que María diera a luz en una cueva. En occidente, por otra parte, relacionándose con textos del siglo XIV del Pseudo-Buenaventura (Meditaciones) o Santa Brígida de Suecia (Revelaciones), donde se habla ya del «portal». Este tipo de representaciones se dan principalmente en las miniaturas del siglo XIV y comienzos del XV ligadas a la escuela franco-flamenca (de ahí que se siga esta iconografía en este códice). PÉREZ-HIGUERA, Teresa, *La Navidad en el Arte Medieval*, Madrid, Ed. Encuentro, 1997, p. 104.

²⁹ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los [...]*, op. cit., pp. 328-332.

³⁰ *Ibidem*, pp. 182-187.

DECORACIÓN MARGINAL

La ornamentación de los márgenes de un códice, sobre todo las representaciones figuradas que en ellos pueden aparecer, permite, ante todo, un conocimiento mayor de los sujetos, de las situaciones e incluso de ciertos conceptos, como no podría conseguir una palabra o un texto. Es por ello que la miniatura posee un valor representativo especialmente importante y, en consecuencia, se convierte en fuente de información excepcional para la vida medieval, la civilización y la historia de las mentalidades.

El espacio marginal es complejo y, en ocasiones, contradictorio, y ha sido dotado por igual con las más sorprendentes fantasías y monstruosidades; pudiendo encontrar tanto híbridos como animales fantásticos o seres monstruosos, o espléndidos pájaros e imágenes. Algunos autores han hecho hincapié en la necesidad de distinguir en la decoración marginal entre el soporte, la vegetación, y la cantidad de motivos adventicios que se disponen sobre él, para los que habitualmente se emplea el término *drôlerie*³¹ (extravagancia); aunque en el siglo XIV se las conocía en territorio francés como curiositates o babuini, mientras en Inglaterra se empleaba *babewyn*. Al conjunto de la decoración marginal en la Edad Media se la denominaba *vignette*.

Han sido muchos, si bien no suficientes, los estudios sobre la decoración marginal y no compete desarrollar aquí una historiografía de los mismos, dado el tipo de trabajo; pero es interesante ver como una de las últimas aportaciones realizadas a este campo inciden en el carácter significativo de la misma. Esto significa que la *vignette*, las orlas vegetales y animadas, tendría un significado más allá del puramente decorativo, internándose en el terreno de lo ilustrativo³², cargadas de contenido.

³¹ Este término aparece recogido en la mayoría de los textos que tratan el tema de la miniatura, véase, por ejemplo VORONOVA, Tamara y STERLIGOV, Andrei (eds.), *Western European Manuscripts*, Londres, 2003; o VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, «Préstamos e influencias en la Miniatura Hispanoflamenca castellana: 1450-1500», en Manuel CABAÑAS BRAVO, *El arte foráneo en España: presencia e influencia. XII jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 2004.

³² Sobre este tema, véanse los artículos de GUTIERREZ BAÑOS, Fernando: «Hacia una historia de la figuración marginal», *Archivo de Arte Español*, 72, n° 285, 1999; así como los trabajos de CAMILLE, Michelle, *Image on the edge, the margins of medieval art*, Londres, Ed. Reaktion Books, 2000.

Según lo representado en estas orlas se pueden diferenciar varios grupos de manifestaciones³³:

1. La iconografía religiosa ocupa un lugar de lo más relevante y su fuente fundamental es la Biblia, así como las obras destinadas al culto, los libros litúrgicos, los tratados litúrgicos y ascéticos, las obras hagiográficas y de historia religiosa.

2. La iconografía moralizante enraíza con los tratados morales y se manifiesta mediante ricas alegorías³⁴ éticas relativas al bien y al mal.

3. La iconografía didáctica o científica aparece en una increíble cantidad de tratados sobre jurisprudencia, economía o finanzas, medicina, astrología; así como en trabajos dedicados a lo manual, como, por ejemplo, la botánica o la cocina. Es de apreciar que especialmente en la época que tratamos, en plena Baja Edad Media, la decoración marginal ofrece un *speculum naturae* de animales, plantas, flores, etc.

4. En la iconografía profana, por su parte, cabría distinguir:

- a. Representaciones de temas que devienen de la literatura clásica y medieval.
- b. Representaciones relativas a personajes o hechos históricos, como batallas, torneos, etc.
- c. Representaciones de costumbres, modos y etapas de la vida humana (educación, casamientos, muertes...), la cultura física (juegos y deportes), las actividades humanas, el amor, etc.
- d. Representaciones de las relaciones ente los diversos estamentos sociales y las estructuras jerárquicas.
- e. Manifestaciones de las técnicas medievales y su evolución.

5. Asimismo hay toda una suerte de elementos accesorios que sirven para subrayar la importancia de la miniatura como un aspecto de tipo arqueológico: las representaciones de arquitecturas, mobiliario, vestimentas, armas, instrumentos musicales, etc.; aspectos de la vida cotidiana del hombre medieval (diferencias regionales, evoluciones tipológicas...) que si ella no sería posible conocer.

³³ Esta división en categorías aparece en SMEYERS, Maurits, *La miniature*, S.I., Brepols, 1974, y se ha considerado oportuno seguirla en este trabajo en un intento de clasificar, si bien no de una manera sistemática, los diferentes apartados que abarcara un estudio profundo de la decoración marginal en el código en cuestión.

³⁴ Tal y como apunta E. de Bruyne en su obra sobre la estética medieval, «existe una distinción entre alegoría y símbolo. El simbolismo descubre en determinadas formas el reflejo de lo específico, de lo genérico, es decir, la encarnación de lo perfectamente humano en un determinado indicio contrariamente el alegorismo tiende un puente entre formas de especies o géneros diferentes, por ejemplo, entre Cristo y un pelícano». (BRUYNE, Edgar, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1987, p. 746).

LAS ORLAS: VEGETACIÓN Y BESTIARIO

Las orlas vegetales y las representaciones de animales, tanto reales como fantásticos, que podemos encontrar en el Breviario de Miranda serían enmarcables en la tercera de las clasificaciones aplicadas por Smeyers³⁵: la iconografía didáctica o científica.

Fernando Villaseñor³⁶ ha señalado que, durante el siglo XV, hasta entrados los años cuarenta, las orlas se solían configurar de tres modos distintos:

- a) Con roleillos de vides góticas, siguiendo los modelos desarrollados tanto en los talleres parisinos como por artistas vinculados al ducado de Borgoña, en donde aparecen aves fantásticas en los extremos que recuerdan otras de la miniatura francesa de Jean de Berry.
- b) Hojas secas y delgadas de vivo colorido, terminadas en agudas prolongaciones lanceoladas.
- c) Vegetación absolutamente fantástica de palmetas y semipalmetas alargadas en rosa, azul, verde claro, naranja con partes de los tallos y prolongaciones en oro que juegan por los márgenes del folio y que podemos incluir en las extravagancias o *drôleries* que citábamos anteriormente. Este será el tipo en que podamos encuadrar la mayor parte de la vegetación miniada en los márgenes del Breviario de Miranda, pues sus folios están cubiertos de este tipo de vegetación, donde se esconden figuras extraídas del bestiario, que analizaremos a continuación, y personajes, principalmente niños, vestidos a la moda de la época y cuya aparición en el códice viene dada exclusivamente por un afán ornamental.

En lo referente al bestiario que aparece distribuido a lo largo de los folios decorados del manuscrito, hay una clara preferencia por la representación de animales fantásticos antes que animales reales, si bien estos también encuentran su lugar entre la profusa vegetación, como leones o leopardos y aves semejantes a garzas o pavos reales.

Consideramos que son muy clarificadoras, para comprender el porqué de la utilización este tipo de decoración, las palabras del teólogo inglés Th. de Chobham cuando expresó a la perfección la creencia medieval de que el mundo natural de bestias y pájaros es semejante a un libro de lecciones escrito por Dios

³⁵ SMEYERS, M., *La miniature*, op. cit., pp. 67-69.

³⁶ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., *Aproximación al estudio de la miniatura castellana al final de la Edad Media (1454-1492): Evolución histórico-artística e iconografía marginal*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008 (tesis doctoral inédita).

para la edificación humana³⁷. Las palabras e imágenes del Bestiario presentan la evidencia a sus lectores de la presencia de Cristo y el Diablo a su alrededor, ofreciendo además patrones de conducta a seguir para ser finalmente más adecuados en presencia de Dios:

«El señor creó diferentes criaturas con diferentes naturalezas no sólo para el sustento del hombre, sino también para su enseñanza, para que mediante la misma criatura podamos contemplar no sólo lo que es útil para el cuerpo, sino también aquello que puede ser útil para el alma...»

Thomas de Chobham (1236?)

Además esta fascinación por la fantasía reflejada en los animales viene de muy atrás y la fuente más directa que hay es sin duda, el *Physilogus* de Plinio, del que se cree que el texto original griego es datable entre 370 y 140 a.C. (dependiendo del autor) y la copia más antigua conservada es, sin embargo, del siglo X-XI d. C, posterior incluso a la traducción latina más antigua, datable en torno al siglo IX.

En la Edad Media el término bestiario designa un tipo de poema edificante, redactado en versos latinos o franceses, en el que se ponen de manifiesto las características morales de variados animales, reales o imaginarios. La investigación de los diferentes centros de uso de los Bestiarios en la Edad Media, así como la popularidad entre las distintas órdenes religiosas otorgan un marco de trabajo geográfico, temporal e institucional para clasificar los cambios en el uso de estos elementos.

Seguiremos los estudios realizados por Baxter³⁸ para una aproximación a lo que es el Bestiario medieval, basado en última instancia en el citado *Physiologus*, aunque con modificaciones a lo largo de los siglos. Así las premisas para abordar el estudio del Bestiario son las siguientes:

1. Existe una unidad discursiva llamada Bestiario, que comprende el cuerpo entero de varias recensiones textuales, latinas y francesas, o, en su más extensiva interpretación, el entendimiento medieval acerca del mundo animal.
2. El Bestiario es una enciclopedia medieval de zoología con moralizaciones.
3. Estas moralizaciones eran tan extensamente entendidos que la imaginería del Bestiario se convirtió en transporte para significados simbólicos.

³⁷ HASSIG, Debra, *Medieval Bestiaries*, Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 1995, p. XV.

³⁸ BAXTER, Ron, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Gloucestershire, Ed. Sutton Publishing, 1998, pp. 13-30.

4. Los Bestiarios se encontraban en toda biblioteca monástica, por pequeña que fuera.

5. Su permanencia se extendió hasta el siglo XV (las imágenes aún eran familiares y se asociaban a textos muy leídos).

Estas cinco consideraciones están perfectamente ejemplificadas en cada uno de los folios del Breviario de Miranda, ya que, aunque evidentemente no nos encontramos ante un Bestiario propiamente dicho, sí sabemos que estos textos estaban lo suficientemente extendidos como para comprender que al lector (o lectores) del códice le resultara sencillo entender el significado de determinado animal en determinado contexto.

Hemos intentado realizar un inventario de todos los animales que aparecen en los márgenes de este manuscrito, pero dado el carácter ornamental de los mismos se ha decidido finalmente no incluirlo. Debido precisamente a este fin decorativo las interpretaciones de las figuras fantásticas o no serían aproximadas debido a la dificultad de determinados ejemplos para ser identificadas.

Aparece repetida en varias ocasiones la figura de una libélula, que se podría poner en relación con influencias del taller de Juan de Carrión, pues utilizaban muy a menudo este insecto, casi como marca personal³⁹. Además, vemos aves como cigüeñas o grullas o pavos reales que, como no hemos encontrado relación con el texto que las acompañan, no podemos ir más allá de una interpretación tradicional como sería ver a las diferentes aves como símbolos de Cristo (sobre todo el pavo real) o como símbolos de humildad⁴⁰ (la grulla, fig. 25). En otras ocasiones nos encontramos con leones, pero éstos están sujetando, no siempre, los escudos diseminados a lo largo de los folios del Breviario y no se puede decir que presenten una intención más allá de representar poder y fortaleza: no se puede vincular a un significado verdaderamente cristológico.

Por otra parte se pueden apreciar una cantidad sin fin de figuras fantásticas, similares a dragones (fig. 24), pero éstas solo presentan dos patas, no tienen alas y sus colores son parduzcos; así que la identificación con un tipo de criatura en concreto es realmente complicada, más aún su interpretación sin apoyo textual, de ahí que consideremos que se trata de puro ornato.

³⁹ Véanse los artículos de L. Bosch antes mencionados, en Archivo de Arte Español, pues esta referencia a la libélula aparece en los tres.

⁴⁰ DOMINGO PÉREZ-UGENA, M^a José, *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña, simbología*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998, pp. 311-312.

LAS ILUSTRACIONES:

SECUENCIAS NARRATIVAS Y OTRAS IMÁGENES DE INTERÉS

Ahora procederemos a analizar el último apartado en que hemos dividido este estudio artístico sobre el Breviario de Miranda. Para ello haremos una enumeración similar a la que hicimos con las iniciales, colocando el número del folio en que se encuentra la figura o secuencia narrativa y a continuación la descripción y análisis de la misma. Hemos obviado, al igual que hicimos a la hora de analizar las iniciales, aquellas orlas exclusivamente vegetales, pues el porqué de su aparición aparece reflejado en el anterior apartado de este trabajo⁴¹:

Folio 7r (Liber Dominicalis):

En el margen superior encontramos, por una parte, en la zona izquierda, una figura con túnica verde y manto enrollado a la cadera en rojo y además un ser peludo, desnudo, que sostiene una lanza en el centro y porta un escudo rematado en una cabeza de animal fantástico. En la otra esquina, una figura parece sostener un sol.

En el margen inferior una escena donde varios lisiados, con muletas y medio desnudos, junto a dos figuras más que parecen ángeles, aunque no lleven alas. En el margen derecho dos ángeles perfectamente definidos y que se repetirán a lo largo de muchas de las miniaturas, sostienen un escudo⁴².

Folio 11r (Liber Dominicalis):

Orla esencialmente vegetal donde en la esquina inferior derecha una mujer sostiene un halcón, vestida a la moda de la época y en el centro, junto a la mujer, un hombre viste túnica en granate y capa en rojo más vivo, forrada en oro.

Folio 14v (Liber Dominicalis):

En la banda inferior de la orla dos figuras, con trajes a la moda del momento, armadas con lanzas, atacan a un ave, similar a una grulla, ubicada en el centro del folio. No parece haber heráldica a la vista; aunque sí un escudo tapado.

⁴¹ Hemos ya dicho en páginas anteriores que: en el Breviario de Miranda los folios están cubiertos de este tipo de vegetación (palmetas, semipalmetas, etc.), donde se esconden figuras extraídas del bestiario, que analizaremos a continuación, y personajes, principalmente niños, vestidos a la moda de la época y cuya aparición en el códice viene dada exclusivamente por un afán ornamental».

⁴² No se realizará aquí el análisis de a quien pertenece este escudo ni se describirá, pues se hace un estudio detenido en el siguiente apartado de «Elaboración del manuscrito y cronología».

Folio 31r (Liber Dominicalis):

En esta orla, esencialmente vegetal, aparece un personaje curioso, pues se trata de una figura desnuda, no se sabe si hombre o mujer, que enseña los dientes, lo que podría simbolizar una escena de castigo. Sin embargo habría que realizar un estudio profundo del texto latino que lo acompaña para ver si existe una explicación.

Folio 37r (Liber Dominicalis):

En la banda superior la zona izquierda de la orla quedó incompleta, y ahí se ubica una figurita extraña, que asemeja ser un añadido posterior. Por otra parte, en la zona inferior del folio se desarrolla una escena en la que un hombre tras una mesa muestra al espectador un códice con dos figuras en su interior, mientras que señala con una vara a una extraña ave. Quizá se trate de un intento por representar al propio miniaturista realizando este códice.

Folio 56v (Liber Dominicalis):

En el margen inferior un escudo sostenido por ángeles de alas rojas y azules que miran hacia la izquierda, donde dos hombres desnudos pelean con varas doradas. A la derecha del escudo un monje sale desde la vegetación a su espalda acompañado por un halcón dorado. A continuación se puede ver un hombre con alas de dragón que tiende la mano a una mujer de largos cabellos que parece estar muriendo, pues su expresión es de gran tristeza, pálida y demacrada.

En el resto de la orla, se ven entre la vegetación figuras habituales en este manuscrito, como hombres, niños o mujeres vestidos a la moda de la época; acompañados por otro religioso, en este caso una monja, y un par de músicos.

En la zona entre-columnas se encuentra una figura masculina, con el cuerpo completamente cubierto por llagas y costras. Parece estar aquejado de lepra, pero no es identificable con ningún personaje conocido, ni se trata de un santo, pues no está nimbado, ni encontramos en el texto alguna referencia a esta escena.

Esta es una de las orlas más interesantes, pues, aunque se mantiene en la línea hasta ahora presente de vegetación con figuras entre las hojas, vemos que hay determinados personajes que suponemos responden quizá a algún criterio establecido probablemente por el miniaturista, y para nosotros desconocido como son los dos religiosos o el músico.

Folio 82r (Liber Dominicalis):

En la banda superior dos figuras, no ángeles, sosteniendo un escudo.

En la zona inferior del folio vemos a Jeremías, con barba blanca, vistiendo túnica rosada con manto azul de pliegues quebrados muy bien ejecutados, sostiene una filacteria con las palabras STA. IN PORTA DOMUS DOMINI, haciendo referencia al versículo dos del capítulo siete de su libro y que se encuentra incluido en el texto de este folio⁴³.

En la otra esquina del margen aparece una figura en la misma postura que el profeta, a modo de espejo; se trata de un hombre nimbado, de buena factura, al igual que la anterior, donde las sombras se marcan mediante distintas tonalidades, dejando ver la influencia flamenca que acusa⁴⁴. Sabemos que se trata de un santo, pero no sabemos cual, pues no aparece identificado ni en el texto ni mediante otra filacteria o cartela. Lo más probable es que haya sido situado aquí por el miniaturista como contrapeso a la figura de Jeremías, equilibrando la composición.

Folio 114v (Liber Dominicalis):

En el margen inferior vemos a los apóstoles, en dos grupos, uno en cada esquina. Complementan la escena de Pentecostés, pues Cristo aparece en la inicial (una P) dirigiendo rayos luminosos hacia ellos.

De los Doce podemos ver claramente a los cuatro que se sitúan delante, pues de los otros ocho solo se aprecian los nimbos. Utiliza el miniaturista una perspectiva por superposición⁴⁵ que hace que la visión de los ocho apóstoles restantes no sea posible.

Folio 125r (Liber Dominicalis):

En este caso entre la vegetación tradicional se encuentran otras figuras que llaman especialmente la atención, al no tratarse de los habituales animales o niños jugando entre las ramas: por una parte dos niños sostienen un escudo, mientras otro los observa y por otra, en el margen derecho, una mujer toca un instrumento de viento mientras un ángel bajo ella hace sonar un laúd a la vez que surge del interior de una enorme hoja⁴⁶.

⁴³ Jeremías 7, 2: «Ponte en la puerta de la casa de Jehová, y predica allí esta palabra, y di: Oíd palabra de Jehová, todo Judá, los que entráis por estas puertas para adorar á Jehová».

⁴⁴ SICART GIMÉNEZ, Á., *La miniatura en [...]*, op. cit., p. 162.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 267.

Folio 152r (Liber Dominicalis):

En el margen inferior, en el centro vemos a Ezequiel⁴⁷, reconocible a pesar de que no muestra su habitual iconografía, por el texto que lo acompaña, pues se trata de su Libro. El profeta está sentado, sin duda en éxtasis por una de sus visiones, mirando hacia el cielo, pero no está acompañado por ninguna de sus éstas, de ahí que resulte una iconografía extraña. Podría tratarse de Ezequiel 1, 4⁴⁸ donde hace referencia a una gran nube que viene del norte, ya que vemos que cerca de él sí hay nubes que podrían anticipar la visión del carro de fuego⁴⁹.

Además la figura del profeta se ve flanqueada por sendos castillos almenados, cuya función, salvo que sea puramente ornamental, se desconoce.

En los otros márgenes del folio podemos ver una escena de lucha en la que un hombre armado con una hoz ataca a una figura de espaldas al espectador, con la cabeza cubierta con un turbante.

Folio 265 (Común de las Vírgenes):

En este folio aparece Santa Catalina con la rueda de su martirio en la mano izquierda y una lanza en la derecha, con la que sujeta a su padre, Majencio, a la vez que lo pisa; simbolizando así su triunfo dialéctico sobre el paganismo representado por el emperador⁵⁰ y respondiendo a su iconografía habitual, aunque la espada habitual es sustituida en este caso por la lanza.

Respondiendo a los mismos parámetros que en el folio donde se representa a Jeremías, vemos que el miniaturista ha colocado haciendo simetría con la santa, otra, identificada por M. Castiñeras González como Santa Margarita⁵¹, aunque no porta ni la rodea ningún atributo reconocible; sólo una especie de monstruo a sus pies que exclusivamente alude a los peligros que acechan a estas santas.

Folio 278v (Oficio de Difuntos):

Orla de similares características a todas las que la preceden, con espesa vegetación poblada de animalillos y pequeños personajes, vemos que además, en la banda inferior, a la izquierda, aparece un anciano, con cabellos blancos y

⁴⁷ LEONARDI, Claudio et alii, *Diccionario de los Santos*, Madrid, Ed. San Pablo, 1998, pp. 753-756.

⁴⁸ Ezequiel 1, 4: «Y miré, y he aquí un viento tempestuoso venía del aquilón, una gran nube, con un fuego envolvente, y en derredor suyo un resplandor, y en medio del fuego una cosa que parecía como de ámbar (...).»

⁴⁹ DOMINGO PÉREZ-UGENA, M. J., *Bestiario en la [...]*, op. cit., p. 163.

⁵⁰ CARMONA MUELA, J., *La iconografía de [...]*, op. cit., pp. 73-76.

cubierto con un manto marrón, sentado (recuerda un poco al Jeremías del folio 82) y nimbado; sin embargo no hay cartela, atributo o referencia textual que ayude a su identificación.

Es necesario destacar cómo el manto llega al suelo formando una serie de pliegues quebrados de clara inspiración flamenca, al igual que en todo el manuscrito. En esta ocasión los plegados resaltan por su buena calidad que contrasta con la de otras figuras del códice, que no parecen responder a la misma mano.

Folio 306r (Santoral):

En el margen inferior de la orla encontramos la lapidación de S. Esteban y que responde a la iconografía más habitual⁵²: se trata de la representación de un joven imberbe, de pie con las manos atadas a una barra vertical que desciende desde el borde de la orla; viste la dalmática roja de diácono. A su lado dos figuras que le lanzan piedras, mientras un santo, quizá S. Pablo, con espada en la mano, contempla la escena.

Folio 310v (Santoral):

La Matanza de los Inocentes: una vez más observamos cómo la escena se sitúa en el margen inferior. En el centro vemos a Herodes en un trono, ante una cortina verde a modo de fondo (respondiendo a lo común en este Breviario a la hora de representar interiores, recuérdense la inicial del folio 29v), barbado y con corona y cetro, fiel a la representación habitual de los realia. Viste manto en tonos amarillos y contempla la masacre, que tiene lugar en las inmediaciones de su trono: los soldados ejecutan a los infantes pese a la oposición de las madres.

En el margen superior izquierdo un personaje se cubre la cara horrorizado ante la escena ahora descrita.

Folio 320v (Santoral):

En una composición similar a la que vimos en el martirio de S. Esteban, folio 306r, contemplamos la ejecución de S. Sebastián: situada en la banda inferior de la orla y con los soldados a su alrededor.

⁵¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., «Un breviario compostelano [...]», op. cit., p. 310.

⁵² CARMONA MUELA, J., *La iconografía de [...]*, op. cit., pp. 121-125.

Presentan al santo joven, igualmente imberbe⁵³, con el cuerpo sólo cubierto por una paño a la altura de las caderas y herido por flechas, que vemos clavadas en todo su cuerpo.

Folio 337r (Santoral):

En este folio vemos la representación de la Presentación de Jesús en el Templo, desarrollándose la escena, como es común, en el margen inferior, si bien, en esta ocasión el centro de la composición está marcada por un escudo sostenido por dos seres fantásticos, mientras que la narración bíblica se ubica en torno a él: a la derecha Simeón, tras el cual vemos un altar con un paño sobre él, con el que probablemente se cubrirá las manos en señal de respeto⁵⁴.

Simeón actúa en esta escena bíblica a modo de enlace, pues el encuentro entre Jesús y el anciano se celebra a la entrada del templo antes de la acción litúrgica: el anciano y el niño, en Antiguo y el Nuevo Testamento, la espera y el cumplimiento están uno frente a otro⁵⁵; pues Simeón es la acogida del justo veterotestamentario a la verdad neotestamentaria.

Por otra parte, a la izquierda del emblema heráldico, la Virgen, sosteniendo al Niño, viste manto azul, y a su lado la profetisa Ana, portando un recipiente y con vestido similar al de la Virgen.

Folio 379v (Santoral):

En esta orla se desarrolla una escena curiosa, ya que vemos a San Juan Bautista al lado del cordero, el cual lleva nimbo crucífero y está recostado contra un árbol. El cordero alude a una iconografía cristina típica y refuerza el hecho de Jesús como pastor de almas, pero también como salvador de la Humanidad al ver el símbolo de la cruz sobre él. El Bautista, por su parte, viste la piel de camello habitual.

Folio 391v (Santoral):

De nuevo nos encontramos con que la escena, en este caso la Visitación, transcurre en la banda inferior de la orla. En las esquinas se ubican la Virgen María e Isabel, mientras en el centro, entre ambas, un ángel o un personaje

⁵³ Esta iconografía se desarrolla principalmente a partir del siglo XV, momento en que se le comienza a representar como se manifiesta en el códice que tratamos: joven, barbilampiño, con numerosas flechas en su cuerpo desnudo y sus verdugos alrededor. *Ibidem*, pp. 420-425.

⁵⁴ SICART GIMÉNEZ, Á., *La miniatura en [...]*, op. cit., p. 166.

⁵⁵ LEONARDI, C. et alii, *Diccionario de los [...]*, op. cit., pp. 2062-2063.

santo, nimbado. Sostenemos la posibilidad de que sea un ángel por la postura en la que se encuentra, erguido, con un escudo en las manos y con la boca abierta, en lo que parece un cántico.

La Virgen lleva una amplia túnica y manto y está siendo coronada por una figura que desciende desde la banda izquierda de la orla. Por su parte Isabel viste la misma indumentaria y en su vientre se ve a Juan Bautista arrodillado en actitud orante.

Esta representación de origen oriental, alcanzó gran repercusión en el siglo XV en occidente, si bien en este caso no vemos a Cristo en el vientre de su madre siguiendo la pauta marcada por la figura de Isabel⁵⁶.

Folio 401r (Santoral):

Vemos una representación de la Magdalena⁵⁷ en el margen inferior del folio. Su figura, desnuda, queda cubierta por sus largos cabellos y porta en las manos recipientes con perfumes⁵⁸. Además, lleva un manto sostenido por ángeles en alto y bajo el que se guarece, arrodillado en actitud sumisa, Fernando Bermúdez de Castro⁵⁹.

⁵⁶ SICART GIMÉNEZ, Á., *La miniatura en [...]*, op. cit., p. 167.

⁵⁷ San Gregorio Magno la identifica con la mujer de la que Cristo había expulsado los siete demonios (Lucas 8, 2), quien acompaña a la Virgen al pie de la cruz de Jesús (Mateo 27, 55 y Juan 19, 25), participando en su posterior deposición y entierro (Mateo 27, 61 y Marcos 15, 47); a la que a la mañana siguiente se acerca al sepulcro con los aromas para embalsamarle y lo encontró vacío (Juan 20, 1; Marcos 16, 1-8 y Mateo 28, 1-8); y, finalmente, a quien primero se le apareció Jesús resucitado (Marcos 16, 9-10 y Juan 20, 11-18). También se la identifica con María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro (Lucas 10, 38-42 y Juan 11, 1-2 y 12, 1-3), y con la mujer que pecadora que se arroja llorando a los pies de Jesús cuando se encontraba comiendo en casa de Simón el fariseo. CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los [...]*, op. cit., pp. 309-317.

⁵⁸ Esta es una de las dos iconografías a las que responde habitualmente la figura de la Magdalena: llevando el frasco de perfumes (la otra sería la Magdalena penitente).

⁵⁹ Á. Sicart Giménez considera que quien se representa bajo el manto es Fernando Bermúdez de Castro, pues considera que éste es el promotor de la obra. En este trabajo, como ya se ha apuntado en otras ocasiones, concordamos más con las tesis de M. Castiñeiras González que le adjudica la promoción del manuscrito a Rodrigo de Luna. Sin embargo, como bien apunta Á. Sicart, la figura que se encuentra bajo el manto de la Magdalena viste las ropas de canónigo y por ello sí creemos que se trate de Fernando Bermúdez de Castro. Así bien, manteniendo que el promotor no es este personaje, consideramos que esta figura es un añadido posterior realizado en el momento en que los escudo de los Luna se vieron cubiertos por los de Bermúdez de Castro.

Esta representación de la Magdalena ayuda a entender en mayor medida la vinculación de esta obra con la Catedral de Santiago, pues Constanza de Borgoña (ca. 1046-1093) tras su matrimonio con Alfonso IX trajo consigo desde Francia una supuesta reliquia de la Magdalena desde Vezelay a la sede compostelana.

Folio 434v (Santoral):

La última de las figuras relevantes que aparecen en los folios del manuscrito es la de la Virgen de la Misericordia. Esta iconografía se remonta a orígenes muy antiguos, pues el motivo del manto protector tiene origen clásico y resulta un simbolismo común a todas las épocas y civilizaciones. La difusión del tema de la Virgen de la Misericordia se debe sobre todo a las cofradías de penitentes, que se multiplicaron en todas partes, especialmente en Italia, donde san Buenaventura fundó hacia 1270 la cofradía de los *Recommandati Virgini*; y en el sur de Francia⁶⁰.

La escena principal se desarrolla una vez más en el margen inferior del folio, donde vemos a la Virgen de pie sobre unas nubes, con las manos unidas sobre el pecho, orando; y con los labios ligeramente separados como si estuviera recitando una plegaria. Lleva túnica en tonos naranja y se cubre con un manto amarillo, de factura impecable y sensación de volumen muy lograda, que se extiende a lo largo de toda la banda de la orla. Lo sostienen cuatro ángeles, dos a los pies y dos más, trompeteros, a los lados. Estos últimos descienden a lo largo de los márgenes laterales del folio y provocan una sensación de movimiento descendente, dirigiendo la visión del lector hacia la zona inferior de la página, donde se ubica la Virgen.

Esta escena se ve complementada por la representación de la figura de Dios en la inicial de la columna izquierda, pues parece reforzar el simbolismo de María como intercesora de la humanidad ante Dios.

⁶⁰ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano* (disponible en: <http://historiarte.neti>).

APÉNDICE: ILUSTRACIONES¹



Fig. 1: Encuadernación del Breviario de Miranda. ACS.



Fig. 2: Peculiar iconografía de la Natividad. Breviario de Miranda, folio 23r. ACS.

¹ Las imágenes proceden del Archivo Catedralicio de Santiago. Todos los derechos reservados © Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela.

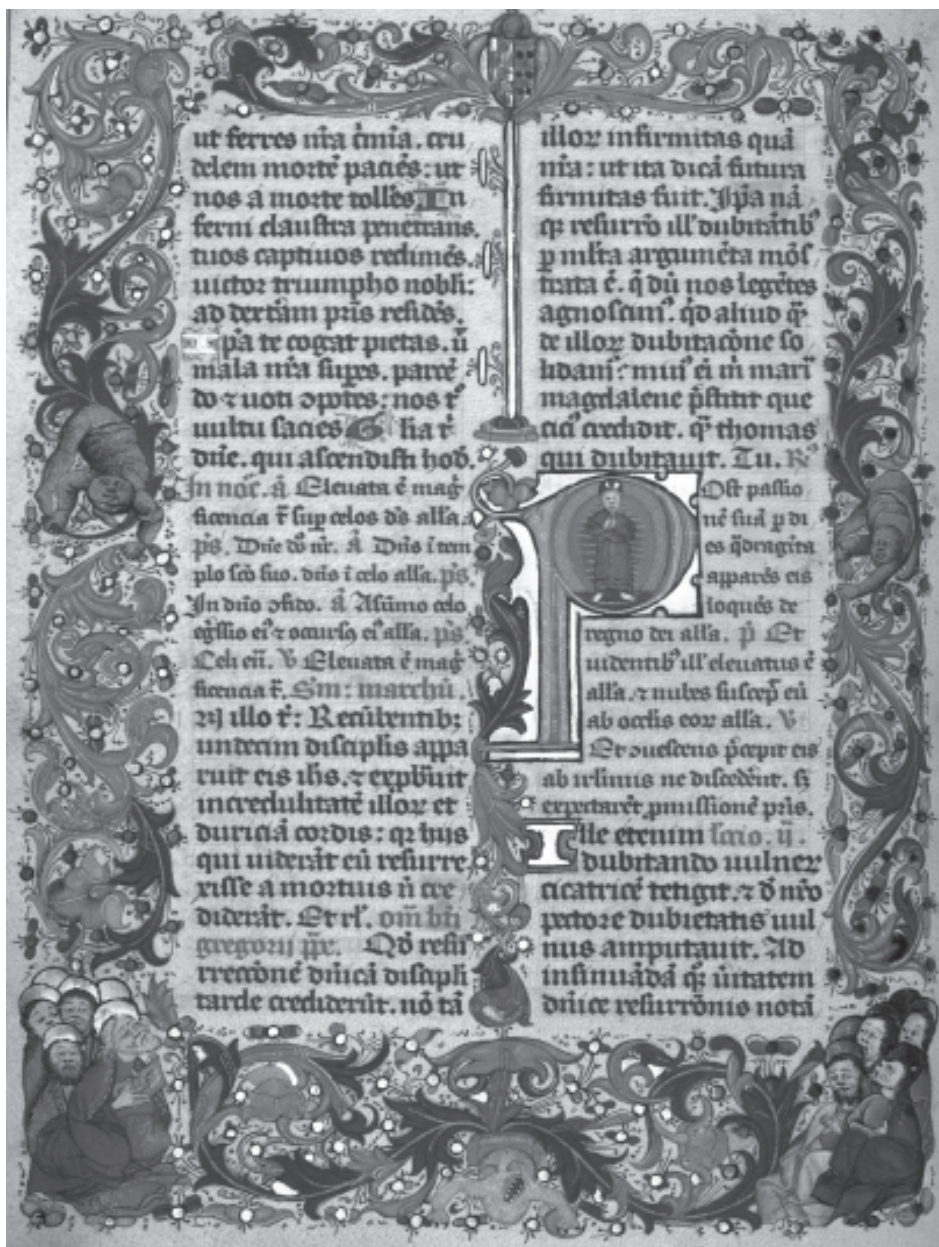


Fig. 3: Cristo con los doce apóstoles. Breviario de Miranda, folio 114v. ACS.



Fig. 4: Santa Catalina. Breviario de Miranda, folio 265r. ACS.



Fig. 5: La Magdalena. Breviario de Miranda, folio 401v. ACS.

Separata del
Annuario Sancti Iacobi
2012, nº 1
ISSN: 2255-5161

Cabildo Catedralicio de Santiago
Plaza Platerías, s/n
15704 Santiago de Compostela