

El Evangelionario Orleans-Angulema y la nueva sensibilidad religiosa en la corte de Francisco I de Francia

Josefina Planas

2011, Reales Sitios

14 Visualizaciones 25 Páginas 1 Archivo

Manuscript Studies, Codicology, Illumination (Manuscripts, Books), Manuscripts (Medieval Studies), Codicology of medieval manuscripts ... más

Mostrar más

Descargar PDF

Descargar Paquete PDF

Traducir PDF

PDF Original 52 minutos de lectura

Resumen

Relacionado

EL EVANGELIARIO ORLEANS-ANGULEMA Y LA NUEVA SENSIBILIDAD RELIGIOSA EN LA CORTE DE FRANCISCO I DE FRANCIA

Josefina Planas Badenas

Universidad de Lleida

El denominado *Evangelionario de Carlos, Duque de Angulema* (Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE], Madrid, ms. Res. 51) es un códice que, pese al elevado número de ilustraciones que lo decoran, ha quedado relegado por parte de la historiografía francesa a un segundo término. Esta indiferencia pudo originarse a raíz de los comentarios efectuados en 1893 por el prestigioso investigador Paul Durrieu, con motivo de una exposición histórica organizada en Madrid para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón¹. Esta situación ha cambiado desde hace unos años, a partir de la publicación de estudios más recientes centrados en la producción artística de este período². Por ejemplo, consta un comentario puntual de este evangelionario conservado en Madrid en el catálogo de una muestra organizada en el Museo Condé de Chantilly [en adelante MCCH] desde el 26 de septiembre de 2001 al 7 de enero de 2002, titulada *L'Art du manuscrit de la Renaissance en France*³, y se le compara con un evangelionario genovés de la Biblioteca Casanatense [en adelante BC] de Roma (ms. 2020), en el volumen de estudios de una edición facsímil⁴.

Por parte de la historiografía española, la primera cita surgió a raíz de la mencionada exposición celebrada en Madrid en 1892⁵. Años más tarde, el notable pionero de la miniatura hispana Jesús Domínguez Bordona incluyó este manuscrito en un memorable trabajo dedicado a clasificar los fondos minados de las bibliotecas españolas. En este breve comentario, por vez primera, se hizo referencia a su antiguo poseedor, el cardenal Francisco Javier Zelada⁶. En 1950 y 1955 el evangelionario relacionado con Carlos de Angulema se exhibió en sendas exposiciones organizadas en Madrid⁷. En 1955 se expuso de nuevo en la Casa de Cisneros del Ayuntamiento de la capital española, en la muestra que llevó por título *Manuscrits à peintures. L'héritage de Bourgogne dans l'art international*⁸.

Debemos esperar hasta la publicación del trabajo conjunto de José Janini y José Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*⁹, para hallar una de las descripciones más fidedignas desde el punto de vista textual y codicológi-

1. E. Durrieu, «Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur décoration d'après des notes prises à Madrid, à l'exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb et complétées à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque de l'Escorial», *Essai de la Bibliothèque de l'École des Chartes*, tomo LIV, París, 1893, p. 21.

2. N. Reynaud, «Un notable perdu du Maître de Meulan? ou il se vend en Italie. *Étude offerte à André Chastel*», Roma, 1987, p. 125.

3. *L'Art du Manuscrit de la Renaissance en France*, Cat. Expo., Paris-Chantilly, 2001, p. 26, n.º 6. Estudio del manuscrito a cargo de P. Sirmenian.

4. E. Cecchiopieri y G. Lazzi (eds.), *Codex Vitis: Il Vangelo del Patriarca di Francia*, Comano, Florencia, 2008.

5. *Exposición Histórica-Impugnada 1892 a 1893*, Cat. Expo., Madrid, 1893, p. 455, tomo XVIII, n.º 195.

6. J. Domínguez Bordona, *Manuscritos en pintura*, vol. I, Madrid, 1933, p. 322, n.º 829, lám. 270; p. 413, n.º 970.

7. *Biblioteca Nacional. Exposición de Serrano Serrano. Estampas-Libros*, Cat. Expo., Madrid, 1950, p. 12, n.º 10; *Exposición Bibliográfica Mariana. Catálogo Manuscritos, Escritos, Estampas y Dibujos*, Cat. Expo., Madrid, 1954, p. 26, n.º 36 (des ilustraciones).

8. *Manuscrits à peintures. L'héritage de Bourgogne dans l'art international*, Cat. Expo., Madrid, 1955, p. 59, n.º 122.

9. J. Janini y J. Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, pp. 204-205, n.º 172.



Fig. 1. Entrada de Cristo en Jerusalén, fol. 1, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



co. Finalmente, el catálogo digital de la BNE, confeccionado en 2000-2005, ofrece detalles relativos al *Evangelario de París*, para uso de un príncipe francés (ms. Res. 51).

Este evangelario, que ha pasado prácticamente inadvertido a los historiadores del arte, se convierte en un objeto encantador gracias a su reducido tamaño y al elevado número de ilustraciones que lo decoran. Por sus características, pudo ser utilizado en la intimidad de un oratorio privado, en clara sintonía con la nueva sensibilidad religiosa propugnada por Erasmo, teólogo que defendía un tipo de religión interiorizada, de ritos simplificados y observancias limitadas. En cuanto a su iluminación, está decorado con 20 ilustraciones a página completa y 123 de tamaño mucho más reducido, adaptadas a las dimensiones impuestas por las dos columnas que configuran la caja de escritura. Si a esta elevada proporción de imágenes añadimos el número total de folios que lo componen —168— comprenderemos el sentido secuencial de estas miniaturas, que por su prodigalidad establecen una relación directa texto-imagen de gran fluidez visual.

A este ambicioso programa iconográfico, interesante por reproducir un destacado número de escenas evangélicas, se suma la agradable composición de cada uno de los folios, calografiados con una escritura de rasgos humanísticos, jalonada por un conjunto de títulos calografiados en tinta de color carmín y letras capitales. Estas iniciales, concebidas como objetos tridimensionales, se decoran con la sobriedad característica de la escritura del Renacimiento.

Paul Durrieu reconoció que los emblemas heráldicos dispuestos con relativa reiteración en los márgenes de las ilustraciones a página completa, es decir, las más importantes del códice, pertenecen a un miembro de la familia Orleans-Angulema: escudo azul con tres lisas de oro y lambel de plata. Este motivo heráldico se pintó por encima de un escudo en losange que permaneció vacío desde un principio. El investigador francés se decantó por vincularlo con el tercer hijo de Francisco I, Carlos, Duque de Anjou, nacido el 22 de enero de 1522 y muerto el 9 de junio de 1550.

tiembre de 1545, sin descendencia. Esta opinión fue aceptada de forma unánime por los estudiosos que se interesaron por el manuscrito, y hasta fechas recientes no se ha planteado su hipotética relación con Enrique de Orleans, hermano de Carlos y futuro Rey de Francia, Príncipe con el que compartía un emblema similar. Isabella Ceccopieri ya había llamado la atención sobre la coexistencia de las armas de Enrique de Orleans y de su hermano menor, Carlos. En concreto, reconocía la existencia de una variante heráldica, visible en el folio 63, que vincula alguno de los folios pertenecientes al evangelario de Madrid (fols. 6v y 52v) con el tercer hijo varón de Francisco I^o.

La política exterior francesa y sus relaciones con los estados italianos precipitaron, en 1525, el enfrentamiento entre Francisco I de Francia y el Emperador Carlos V, que culminó con la derrota y captura del monarca galo en la batalla de Pavía. Este descalabro militar permitió a Carlos V encarcelar al soberano vencido y pedir un fuerte rescate por su liberación. Las fuertes presiones diplomáticas ejercidas sobre el Emperador obligaron a formular un acuerdo en el Tratado de

10. I. Ceccopieri y G. Lazzi (eds.), 2008, pp. 42-43, n. 23 [pp. cit. n. 4].



Fig. 2. Adoración del Niño Jesús, fol. 6v; Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 57, Madrid.

Madrid, donde se estipulaba que el Rey de Francia recobraría la libertad a cambio de ser sustituido por sus dos hijos menores. Con la finalidad de cumplir este pacto, los niños fueron trasladados desde Amboise hasta la frontera española, para ser intercambiados por su padre, hecho consumado a bordo de una barcaza que surcaba el río Bidasoa.

Patricia Stirnemann indica que la iluminación de un pequeño manual de enseñanza, basado en textos pedagógicos redactados por Erasmo, titulado *Institution d'un Prince jusque l'âge d'adolescence de Erasme* (MCCH, ms. 316, XIV E 20), se



Iberica¹¹. En la ilustración principal observamos a un pequeño Carlos de rodillas, junto a Enrique, con el que comparte unas armas similares. Entre él y la figura de Jesucristo, se reconoce a Francisco vestido con una lujosa indumentaria que reproduce los colores característicos del sucesor al trono de Francia. De sus bocas surgen filacterias con inscripciones que exaltan las virtudes del aprendizaje. Frente a los pequeños se erige la presencia dominante de Santiago, apóstol que no tiene conexiones con la enseñanza, pero sí con las peregrinaciones. Esta presencia se justifica por una posible alusión al viaje o peregrinación que iban a emprender hacia lo desconocido los dos niños. El promotor de esta obra debió ser, sin duda, Francisco I, monarca afín a las tesis crasmistas, con la finalidad de proseguir el proceso de instrucción de los infantes durante su estancia en la austera Corte de Castilla. El calígrafo y el miniaturista de este tratado de educación son los mismos que realizaron dos copias con el texto de los Evangelios, sobre las que campean las armas Valois-Angulema, una de las cuales es el códice analizado, conservado actualmente en Madrid (BNE, ms. Res. 51) y el otro es el ejemplar localizado en Roma (BC, ms. 2020).

En 1536 murió repentinamente el Delfín de Francia. Este acontecimiento luctuoso convirtió a su hermano, Enrique de Orleans, en nuevo Delfín, y Carlos le sucedió en su título, convirtiéndose en el segundo heredero, en línea directa, al trono. Las divergencias existentes entre los dos hermanos enturbiaron los acontecimientos que rodearon la muerte repentina de Carlos, el día 9 de septiembre de 1545. Las causas de su óbito quedan sumidas en la oscuridad, e incluso llegó a planear la sombra de la sospecha sobre Enrique y su esposa, Catalina de Médicis, a quienes se culpaba de haber urdido un posible envenenamiento.

De acuerdo con nuestra opinión, la realización y decoración de este manuscrito fue llevada a cabo para un Príncipe francés—Enrique de Orleans o Carlos de Angulema— en un período cronológico que se iniciaría con el retorno de los infantes desde España y concluiría, en el supuesto de que el poseedor hubiera sido Enrique, con su nombramiento al trono de Francia en 1536, o bien con el óbito de Carlos en 1545.

El evangelario conservado en Madrid (BNE, ms. Res. 51) pertenece a los denominados evangelarios dominicales, tipología propia del conjunto de lecturas vinculadas a los domingos y festividades. Este tipo de evangelario generó ediciones de lujo, manuscritas o impresas. Existen pocos ejemplares de estas características, entre ellos un evangelario de pequeño formato iluminado en París (Bibliothèque nationale de France [en adelante BnF], ms. fr. 1765, s. XIV) y una traducción del texto evangélico, realizada por Jean de Vignay para Juana de Borgoña, esposa de Felipe VI de Valois; pero ni los libros de los Evangelios ni los evangelarios fueron instrumentos de la piedad privada en el transcurso de la Edad Media. Esta situación se verá modificada a partir de los primeros años del siglo XVI, período en el que el Nuevo Testamento se erigirá en uno de los textos elementales para comprender la nueva reforma espiritual emprendida, en una primera

11. Este códice fue elaborado en Tours a principios de 1526. P. Strömmer, 2001, p. 26, nº 6 [pp. cit. n. 3].



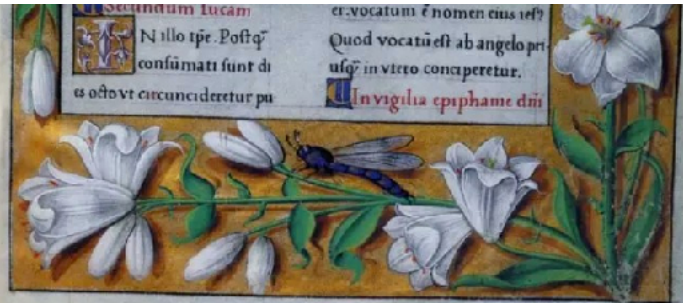


Fig. 3. Circunción del Niño Jesús, fol. VIII, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



Fig. 4. Epifanía, fol. IX, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.

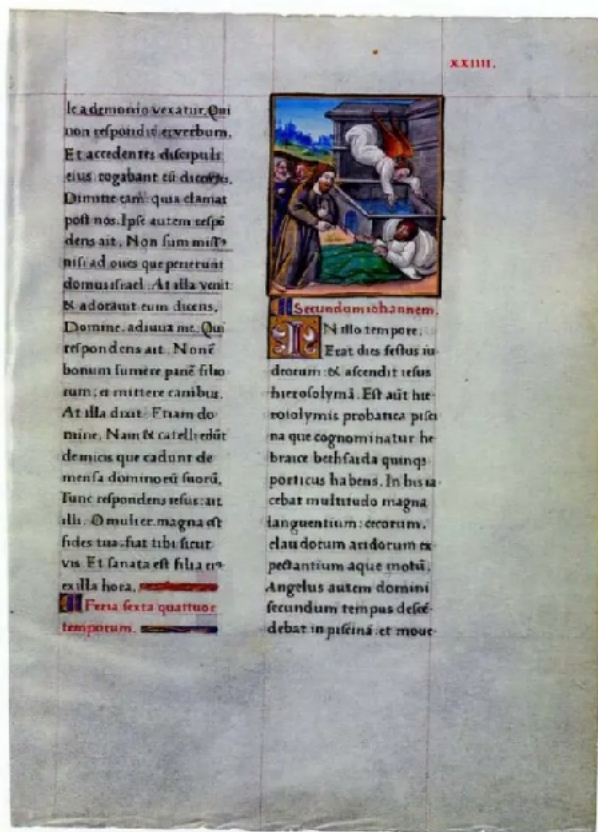


Fig. 5. Curación del paralítico de Cafarruinus, fol. XXIII, Biblioteca Nacional de España, ms. Rex. 51, Madrid.

fase, por Desiderio Erasmo de Rotterdam o Jacques Lefèvre d'Étaples. La confección de este evangelario es fruto de las circunstancias históricas y religiosas del reinado de Francisco I y del humanismo francés. El carácter innovador de estas propuestas permite reconocer que estamos ante un evangelario de Corte, sobre el que se inclinó con fervor, en la intimidad de una capilla palatina, uno de los Príncipes de la Casa Real francesa.

Los fragmentos de los cuatro Evangelios, organizados de acuerdo con la secuencia impuesta por el calendario litúrgico, se agrupan en torno a tres secciones. La primera parte contiene las fiestas móviles y constituye el Propio del Tiempo, le sucede el Santoral y concluye con el Común de los Santos.



El discurso iconográfico del *Evangelario Orleans-Angulema* se inicia en el frontispicio (fol. 1), con la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (figura 1). Este episodio, inspirado en el Evangelio de San Mateo (21, 1-9), se centra en la figura de Jesús, quien, montado sobre un rústico asno, bendice a los habitantes de Jerusalén, arracimados frente a una de las puertas de la ciudad. La multitud, llevada por el entusiasmo, se despoja de sus ropas echándolas al suelo, mientras las extremidades del jumento inician un trote inverosímil. La escena descrita queda envuelta por una decoración marginal dispuesta sobre los cuatro márgenes del folio, formada por vástagos vegetales, flores y sabrosos frutos de zarzamora que alientan la presencia de insectos y de una vistosa mariposa. Estos elementos se disponen sobre la superficie dorada de los márgenes, con un sentido tridimensional favorecido por la proyección de sus sombras, generando una tensión óptica inversa a la escena sagrada representada, de acuerdo con los postulados enunciados en Flandes, años atrás, por el enigmático Maestro de María de Borgoña¹². La única diferencia radica en el hecho de que los miniaturistas franceses se decantaron por incorporar la flora al completo, y no simples fragmentos, como ocurre en el mundo flamenco. Uno de los ejemplos más delicados de este tipo de composición se observa en la decoración fitomorfa de un *Libro de Horas* (Londres, British Library, Add. ms. 35214, ca. 1515-1520) realizado para Ana, hija de Francisco I y Claudia de Francia, y hermana del Príncipe al que perteneció este manuscrito.

A esta ilustración le suceden cinco pequeñas miniaturas alusivas al Tiempo de Adviento que asumen un papel de simple trámite frente a la gran eclosión que supone el Nacimiento de Cristo. La *Adonación del Niño Jesús* (fol. VIv; figura 2) inaugura el ciclo de la infancia, desarrollada a página completa, de acuerdo con las pautas iconográficas impuestas por las *Visiones* de Santa Brígida. La decoración

marginal está formada por grotescos –candelabros, cornucopias, putti– inspirados en el nuevo lenguaje figurativo del Renacimiento. En el margen izquierdo campean las armas de la familia Angulema, timbradas por una corona. La presencia de delfines tratados con un sentido caleidoscópico que los metamorfosea en elementos vegetales recuerda que este mamífero fue uno de los emblemas utilizados por Luisa de Saboya, madre de Francisco I.

La *Circuncisión del Niño Jesús* (folio VIII) es una de las imágenes más hermosas de este manuscrito (figura 3). El Niño desnudo se apoya sobre un altar circular, mientras el *moisés* realiza la delicada intervención, ayudado por San José y quizás por un padrino. La Virgen, con las manos unidas en señal de devoción, asiste a la ceremonia efectuada en un interior que evoca el templo. Desde el punto de vista iconográfico, resulta peculiar que el anciano Simeón cubra su cabeza con una mitra –del mismo modo que en la escena de la *Presentación* (fol.VII)– y que tras él se disponga un grupo de acólitos con el cabello tonsurado. Esta paradoja iconográfica se constata desde el siglo XII, momento que coincide con la implantación de la mitra de dos puntas, emblema del obispo cristiano, a partir de la interpretación errónea del texto bíblico que suponía la existencia de unos cuernos en la cabeza de Moisés¹³.

12. O. Pacht, *The Master of Mary of Burgundy*, Londres, 1947. Con respecto a la personalidad del Maestro de María de Borgoña destacan las recientes aportaciones de E. Kónig, «El taller de Hours-Vosare-Dronsum. Estudio para la edición facsimilar del volumen de Madrid y los manuscritos de Berlín y Filadelfia», en *Hours de los Reyes Católicos*, Valencia, 2009.

13. R. Melnikoff, «Christian and Jewish mitres: a paradox», en *Flavilgium in honorem Caroli Niderkelle octogonni auctoris*, Erecópolis, 1987, pp. 145-158. *Idem*, *Quares: Signe of adhesion in Northern European Art of the Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1993, vol. I, pp. 82-89.



Fig. 6. Santa Ceto, fol. XLVij. Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.



La *Epifanía* (fol. IX; figura 4) queda enmarcada por una construcción arquitectónica que actúa de *marginalia*, con el objetivo de resaltar una serie de juegos de perspectiva, según la tendencia naturalista de la época. Los planos de profundidad de esta composición se articulan mediante la presencia de dos construcciones. Una de ellas, situada detrás de la Virgen y el Niño, organizada de acuerdo con los enunciados del Renacimiento, se decora con lastras de mármol veteadas. A la derecha observamos un humilde chamizo, que por su estado de deterioro introduce el concepto temporal en la composición. Entre ambos, se genera un espacio vertical que permite adivinar la existencia de un paisaje septentrional, diluido por la densidad atmosférica. En esta *Adoración de los Reyes Magos* destaca la ausencia de San José y la interpretación en clave occidental de la figura de Baltasar. La importancia concedida al culto de los Magos por parte de la Monarquía francesa se constata cuando verificamos que Luis XI de Francia concedió una renta de 3.000 libras tornesas, extraída de varios réditos procedentes de la zona de Champaña, a la catedral de Colonia, sede donde se veneraban las reliquias de los «trois Saintes Roys Jaspas, Baltasar et Melchion»¹⁴.

A partir de la miniatura que nos muestra a *Jesús entre los doctores* (fol. X) comienza la vida pública del Mesías. En este ciclo se intercalan miniaturas significativas, tales como la de *Cristo salvando de la tempestad a los apóstoles* (fol. XIII) o la *Curación del paralítico de Cafarnaúm* (fol. XXIII; figura 5), atractivas por plasmar, en una imagen bidimensional, el efecto de los agentes atmosféricos o la recreación de un paisaje urbano monumental que trata de reconstruir una de las puertas de Jerusalén¹⁵.

El ciclo dedicado a la Pasión está encabezado por la *Dominica I* (fol. XLV) y la representación de una turba de judíos lanzando piedras contra Jesús, episodio inspirado en el Evangelio de San Juan (8, 46-59). En el punto de encuentro entre la Cuaresma y la Semana de Pasión se interpola la *Santa Cena* (fol. XLVv; figura 6). La escena se desarrolla en el interior de una estancia decorada con una estructura arquitectónica de gusto renacentista. En el centro de esta construcción se sitúa una exedra dorada rematada por una venera, elemento que evoca la imagen de la iglesia primitiva. Ante este recurso arquitectónico, semejante al ábside de una iglesia, observamos la presencia de Cristo, que preside la reunión y establece un diálogo gestual con los Apóstoles, comunicación reforzada por los mensajes inscritos en las filacterias. Los discípulos se sientan en taburetes en torno a una mesa circular, elemento del mobiliario que también asume esta forma en el *Libro de Honas de Etienne Chevalier*, iluminado por Jean Fouquet (MCCH)¹⁶ y en el evangelionario gemelo de Roma (BC, ms. 2020, fol. 38), confeccionado para Francisco de Valois, Delphin de Francia.

El artista reproduce el instante en el que Jesús afirma que uno de los presentes le traicionará «quia unus vestrum me traditurus est». Los Apóstoles, y en especial San Pedro, inquietos ante tal aseveración, preguntaron «numquid ego sum, Domine?». Judas, el traidor de cabellos rojos, situado en pie, con la bolsa que contiene las siniestras monedas de plata, inquirió: «numquid ego sum, Rabbi?». Al cinismo de Judas se opone la tierna devoción de Juan, quien apoya la cabeza sobre

14. E. Cardini, *Les Roys Mages. Histoire et légende*, Barcelona, 2000, p. 83.

15. B. Baer, «La plaine probotaque à Jérusalem. Une source théoprotique dans les textes et les images médiévales», en B. Cardini, J. Van der Stock y D. Vandenbergh (eds.), «*Alis in casu. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurice Szwed*», Paris-Louvain-Dudley, 2002, pp. 91-129.

16. François Avril (coord.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, Cat. Expo., Paris, 2003, pp. 193-217.



cius petro: & venit primus ad monumentum. Et cum se inclinaisset: vidit linteamina posita notamen introiit. Venit ergo symon petrus (equus eum: & introiit in inonumentum. Et vidit linteamina posita & sudarium quod fuerat super caput eius. non cum linteamini bus positum: sed separatim involutum in unum locum. Tunc ergo introiit & ille discipulus qui venerat primus ad monumentum. & vidit & credidit. Nondum enim ferebant scriptura:

In illo tempore,
Vna sabbati
maria magdalene venit
mane cum adhuc tenebre
essent ad monumentum:
& vidit lapidem sublatum
a monumento. Currit
ergo et venit ad symonem
petrum: & ad alium discipulum quem

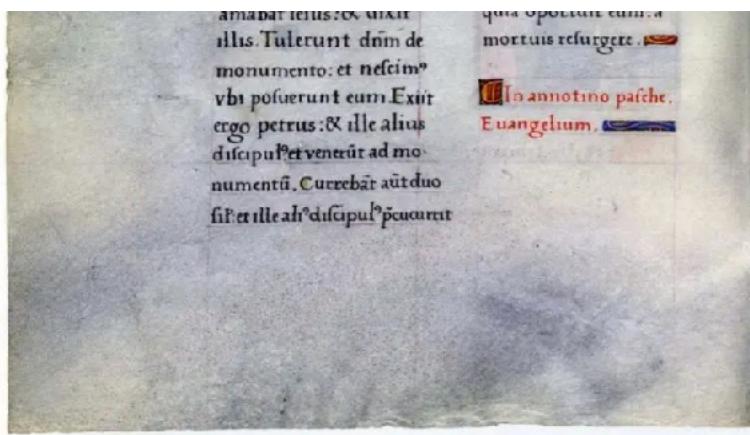


Fig. 7. Carreta de San Pedro y de San Juan hasta el sepulcro, fol. LXXII; *Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid*



el pecho de Jesús. Un nimbo rodea la cabeza de todos los discípulos, excepto la de Judas; incluso la indumentaria del traidor difiere de la del resto de comensales, con el objetivo de subrayar su felonía.

La *Crucifixión* (fol. LXXIII), punto álgido de la Pasión de Cristo, es una escena de escasa entidad artística. El escenario del Gólgota presenta a Cristo suspendido de la Cruz, con la cabeza ladeada hacia la derecha, cubierto con el *perizonium*. De las heridas producidas por los clavos, y en especial de la llaga del costado, mana abundante sangre que resbala por el madero de la Cruz. Le acompañan la Virgen con los brazos cruzados en señal de duelo y San Juan, el discípulo preferido, que llora amargamente la muerte del Maestro.

A partir de la Resurrección, Cristo retorna momentáneamente a la tierra, proceso que culminará 40 días más tarde con la Ascensión. Este paréntesis temporal se fracciona mediante numerosas apariciones en Judea y Galilea, de las que nuestro manuscrito se hace eco utilizando un amplio ciclo de imágenes, paralelo al existente en el trascoro de la catedral de Notre-Dame de París. En el *Evangelario Orleans-Angulema* (BNE, ms. Res. 51) conviven temas tradicionales, como el *Noli me tangere* (fol. LXXV), *Cristo resucitado ante los Apóstoles* (fol. LXXI) o la *Duda de Santo Tomás* (fol. LXXIIv), junto a otros remarcables por su originalidad iconográfica. Entre estos últimos destaca la *Carreta de Pedro y Juan hasta el sepulcro* (fol. LXXIIv; figura 7).

Las tres miniaturas que suceden a la *Ascensión de Cristo* (fol. LXXVIII) son un preludio del *Descenso del Espíritu Santo*, episodio situado en el folio LXXX (figura 8). La escena está realizada en grisalla, técnica que confiere valores escultóricos a los volúmenes sugeridos. La gama cromática empleada se complementa con la delicada decoración marginal integrada por tallos vegetales y flores sobre los que juegan libélulas u otro tipo de insectos y una oruga, invertebrado que, por su morfología, concede valores táctiles a la composición. Otro aspecto digno de mención es la aplicación de una serie de modelos florales condensados y divulgados por el llamado Maestro de los Juegos de Cartas hacia 1440¹⁷.

La imagen que clausura el Temporal es, sin lugar a dudas, la más importante de este evangelario: la *Elevación de la Sagrada Forma* (fol. LXXXIIIv; figura 9), que remite al Sacramento de la Eucaristía como punto culminante de la sagrada liturgia y que además incluye al promotor de este manuscrito. Este tema se convirtió en el eje central del catolicismo en una época previa a la Reforma, cuando la doctrina de la presencia eucarística y la del sacrificio de la Misa habían adquirido notable importancia. Durante este período, el culto cristiano se centró, cada vez más, en la elevación de la Sagrada Forma y en su exhibición en el rito de la exposición. Cabe recordar que el propio Príncipe Carlos de Angulema, el día 21 de enero de 1534, había participado en una solemne procesión, celebrada en París, caminando junto al Santísimo Sacramento, en un afán por restablecer la ortodoxia religiosa y tratar de detener movimientos de signo más radical.

Este acontecimiento parece reproducirse en el *Evangelario de Francisco de Valois, Delfín de Francia* (BC, ms. 2020, fol. 74v), mediante una imagen revestida

17. A. H. van Buren y S. Edmunds, "Playing Cards and Manuscripts: Some Wickedly Discriminated Fifteenth-Century Model Sheets," *The Art Bulletin*, LVII, 1, 1974, pp. 12-30; M. Wolff, "Some Manuscript Sources for the Playing Card Master's Number Cards," *The Art Bulletin*, LXIV, 4, 1982, pp. 587-600.



Fig. 8. Descenso del Espíritu Santo, fol. LXXX, Biblioteca Nacional de España, ms. Res. 51, Madrid.





Secm Lucam.
Nullo tempore.
Dixit iesus disci-
pulis suis & turbis iude-
orum. Caro mea vere est

vere est potus. Qui ma-
ducat meam carnem,
& bibit meum sangui-
nem: in me manet &
ego in illo. Sicut misit

