HELMÁNTICA 211 (2026) 159-195, ISSN: 0018-0114 eISSN: 2660-9533

El Mss/11558 de la Biblioteca Nacional de España como libro devocionario de penitencia. Análisis codicológico, textual y visual[1]

The Mss/11558 of the National Library of Spain as a devotional book of penance: Codicological, textual and visual analysis

ELISABET CALÁS NAVARRO
Universidad de Salamanca
elisabetcalas@usal.es
*https://orcid.org/*0000-0001-9397-9083

Recibido: 20 / julio / 2026
Aceptado: 03 / septiembre / 2026

1 Este artículo es un resumen del Trabajo de Fin de Máster presentado en la Universidad de Jaén en septiembre de 2025 para la obtención del Máster en Estudios Avanzados en Patrimonio Cultural: Historia, Arte y Territorio, y fue dirigido por la profesora Marta Ramos Grané. Este resumen revisado se ha producido en el seno del GIR CYCLAT de la Universidad de Salamanca.

https://doi.org/10.36576/2660-9533.211.159

RESUMEN

Este trabajo estudia el manuscrito cuyo texto se titula *Septem psalmi poenitentiales cum septem orationibus* (Mss/11558) de la Biblioteca Nacional de España, un libro renacentista del siglo XVI que no ha recibido la atención de los estudiosos. El objetivo es analizarlo para describir el contenido y las formas en que se construye su articulación simbólica. Para ello, se presta atención a los textos (salmos y oraciones) e iluminaciones que se complementan para crear un artefacto de devoción religiosa que mantiene viva la liturgia cristiana a la vez que adopta los modelos clásicos con el entusiasmo humanista de la época.

Palabras claves: salmos penitenciales, devocionario, manuscritos iluminados, pecados capitales, libro de oraciones.

ABSTRACT

This study examines the manuscript whose text is titled *Septem psalmi poenitentiales cum septem orationibus* (Mss/11558), a 16th-century Renaissance book nowdays preserved in the National Library of Spain, that has received little scholarly attention. This study analyzes the manuscript to describe the meaning of its content and the construction of its symbolic articulation. To this end attention is paid both to the texts (psalms and prayers) and illuminations, which complement each other in order to create an artifact for religious devotion that keeps alive the Christian liturgy and, at the same time, adopts the classical models with the humanist enthusiasm of its time.

Keywords: penitential psalms, devotional book, illuminated manuscripts, capital sins, prayer book.

INTRODUCCIÓN

El manuscrito Madrid, BNE Mss/11558 (en lo adelante Mss/11558) es un libro singular dentro de la colección de esta biblioteca: se trata del único manuscrito conservado en ella que contiene exclusivamente salmos penitenciales. Es un libro pequeño, para portar, en concordancia con su uso devocional. A pesar de su aparente simpleza exterior, está profusamente decorado, de manera que cada iluminación multiplica las posibilidades de significado que se producen entre la iconografía y el texto. Es por ello que aquí se le analiza textual y visualmente, para analizar su contenido y las formas en que se construye su articulación simbólica.

A pesar de su interés, el manuscrito no ha recibido la atención de los estudiosos, y la única bibliografía que sobre este tenemos son una serie de listas o catálogos en los que aparece y que mencionaremos cronológicamente. Se encuentra en el tomo I del *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*,[2] preparado para una subasta en la que se vendieron este y muchos otros manuscritos. Está listado entre aquellos que Jesús Domínguez Bardona incluyó en el primer volumen de *Manuscritos con pinturas*[3] y en el informe "La biblioteca del Conde de Benahavís", en el *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas VII* de José López de Toro.[4] El Mss/11558 formó parte de una exposición temporal entre abril y mayo de 1964 en la Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas, bajo el nombre de *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, sobre la cual se publicó un catálogo homónimo en francés.[5] Por último, José Janini y José Serrano, incluyen este bien en su catálogo titulado *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*.[6] La descripción en esta bibliografía es escueta, pero en algunos casos útil para rastrear su historia.

2 Ricardo Heredia, *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, vol. 1 (París: Émile Paul, L. Huard y Guillemin, 1891), 39–40, n.º 96.

3 Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, vol. 1 (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933), 303, n.º 765.

4 José López de Toro, «La biblioteca del Conde de Benahavís», en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* 7 (octubre-diciembre de 1958): 12, no. 48.

5 Bibliothèque royale de Belgique, *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne: [Catalogue de la Exposition]* (Bruselas, 1964), 74, n.º 120.

6 José Janini y José Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969), 151, n.º 118.

1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL MSS/11558 Y SU HISTORIA

El Mss/11558 es un códice renacentista copiado e iluminado sobre pergamino, a mediados del siglo XVI, específicamente entre 1555 y 1556 según la información que nos ofrece el propio manuscrito, y que se discutirá más adelante. La encuadernación está hecha en cuero sobre tabla, decorada con herrería dorada. Los catálogos difieren en cuanto a la época en que fue encuadernado de la manera en que lo conservamos ahora: en el siglo XVI[7] o en el XVIII.[8] Esto último parece lo más probable, porque se puede notar que el manuscrito ha recibido una reencuadernación: sus páginas se han recortado toscamente y no existe una regularidad entre el marco de las orlas y el borde de cada folio.

Consta de un total de cuarenta y siete folios cuyas dimensiones son 14 x 10 cm; es decir, de largo es más pequeño que una mano promedio. La obra en sí misma está contenida en cuarenta y tres folios, enumerados con números arábigos en el catálogo de la BNE y marcados a lápiz en el manuscrito. Faltan dos folios entre los ff.12–13 y la 14–15 de la foliación. Por ello, a partir del f. 15 hay una doble foliación: f. 15(17), f.16 (18), f. 17 (19) y así sucesivamente. Los cuatro folios restantes se disponen como folios añadidos al cuerpo principal de la obra: tres al comienzo, antes del inicio del texto, y uno al final, después de su cierre, y contienen indicios sobre la historia del manuscrito; la forma de referenciarlos usada por la BNE es con números romanos, aunque no aparecen rotulados en el propio manuscrito.

La caligrafía empleada en el manuscrito tiene varias características que marcan una interesante inconsistencia e hibridación escritural, aunque se puede clasificar como humanística redonda. Las abreviaturas para ciertas palabras se usan a discreción, y se alternan con el término sin abreviar. Por ejemplo, tenemos en la misma página (5v) lo mismo "ĩ" y "nõ" que "in" y "non".

En cuanto a la pigmentación predominan los colores azules, anaranjados (que en la digitalización aparecen más cercanos al rojo), rosáceos, verdes, marrones y cremas (para la representación de figuras humanas). Se aprecia un empleo extensivo del pan de oro, por ejemplo, en el ropaje de David en la zona del brazo,

7 Ibíd.
8 Bibliothèque royale de Belgique, *Miniatures espagnoles et flamande*, 74.

el arco del rebel y la base para las cuerdas, las sandalias, el borde de sus vestiduras, su corona, la túnica y en el viento que entra por la ventana (f. 3r).

El estado de conservación del manuscrito es bueno en términos generales, aunque con algunas precisiones. Por ejemplo, el lomo del códice está deteriorado, de forma que en su parte inferior ha perdido parte de la piel que lo recubría. También se encontraron evidencias de desprendimiento de pigmentos en algunas zonas de las iluminaciones, sobre todo en la parte inferior del folio, como ocurre en el f. 12r.

Cada página está compuesta por un bloque de texto que se ha delimitado dentro de un rectángulo vertical señalado en negro y una orla exterior también delimitada por un borde negro. En la mayoría de los casos la iluminación no transgrede este borde, aunque en algunos casos menores se puede apreciar un desplazamiento minúsculo de pigmentos.

Para los detalles sobre el estado de conservación y los colores de las iluminaciones anteriormente referidos se consultó el manuscrito directamente en la Sede Recoletos de la Biblioteca Nacional de España. No obstante, la mayor parte del trabajo se hizo sobre la digitalización del manuscrito disponible en la BNE digital.[9] Esta es completamente nítida, con imágenes de alta resolución que contienen en la parte inferior una marca de agua de la BNE y que se pueden descargar tanto en formato PDF como JPG, de manera total o parcial. A pesar de todo, los colores de la versión digital varían ligeramente con los que se encuentran en el manuscrito y algunos detalles, como el pan de oro, son prácticamente imperceptibles.

La digitalización incluye la portada, contraportada y todos los folios del Mss/11558. Solo faltan las imágenes del lomo. No obstante, hay algunos deterioros en la encuadernación que se observaron en la visita a la Biblioteca, que no están presentes en la digitalización, lo que puede indicar que el manuscrito se ha dañado un poco desde que esta se realizara. Aunque no se indica una fecha exacta en que se produjeron estas imágenes, se sabe que fue después de 2008, momento en el cual se comienzan a digitalizar fondos por la fundación de la Biblioteca Digital Hispánica.[10]

9 M. A., *Septem Psalmi poenitentiales cum septem orationibus*, 1556, manuscrito iluminado, MSS/11558, Biblioteca Nacional de España, Madrid, https://bnedigital.bne.es/bd/card?id=9e07412c-bf50-46f1-9bd2-44cf8a7a291d (consultado el 17 de mayo de 2026).

10 Biblioteca Nacional de España, «Acerca de», *BNE Digital*, s. f., https://bnedigital.bne.es/bd/es/about (consultado el 17 de mayo de 2026).

No se posee mucha información sobre la historia del manuscrito, pero existen indicios que permiten reconstruir algunos aspectos: el análisis del texto, las cartelas y demás inscripciones integradas en la iluminación, las notas de los folios añadidas al inicio y al final, las marcas presentes tanto en la encuadernación como en el códice y los datos procedentes de catálogos. A partir de ellos es posible plantear conclusiones sobre su fecha de producción, su estatus ante la Inquisición española, tres de sus poseedores a lo largo del tiempo y su valor comercial a finales del siglo XIX. Asimismo, se puede especular sobre otros aspectos, imposibles de constatar con certeza, como la identidad de su copista o iluminador y su lugar específico de producción.

Al analizar el texto del manuscrito y la manera en que están rubricadas las iniciales de los párrafos es posible concluir que se siguió el orden tradicional de producción de manuscritos, es decir, primero se copió el texto y luego se añadieron las iluminaciones. Esto se observa al ver que el copista dejó espacio para las iniciales que no en todos los casos fue rellenado por el iluminador, o no de la manera correcta. En el f. 7v falta la *g* inicial —que debía ir a color— para la fórmula doxológica de cierre "[G]loria patri et filio".[11] De igual forma, en el f. 6v el iluminador añadió una D en donde debería haber una T.

Para saber la fecha en que se copió y se ilustró el Mss/11558 debemos tener en cuenta la información que él mismo proporciona a través de las cartelas integradas en la decoración. En los ff. 1v, 2r, 5v, 6r y 10r la fecha que aparece es 1555, y en los ff. 11v, 15v, 16r, 23v, 25v, 34r, 39r y 42v tenemos 1556. En la última de estas anotaciones en las orlas se puede leer: "M.A. me fecit anno nativitatis domini 1556 duodecimo calendas augusti". De esta manera tenemos unas siglas que identifican al artesano, que se discutirán abajo, y una fecha exacta: el 21 de julio de 1556 (en el calendario juliano vigente para la época). A partir de la información anterior se puede pensar que el manuscrito fue copiado antes de que se empezara a iluminar, en 1555 o un poco antes. Por el tamaño de la obra, que ocupa solo cuarenta y tres folios, no debe haber tomado demasiado tiempo en copiarse. Posteriormente, entre 1555 y 1556 la obra fue decorada, lo que explica por qué las primeras páginas contienen la fecha más temprana y las páginas posteriores la más tardía. Por último, podemos aventurar que la fecha exacta que tenemos al final del manuscrito es la de finalización de la obra.

11 Se ofrece una transcripción interpretativa del manuscrito en la que se han desarrollado las abreviaturas y adaptado la puntuación.

No se tiene información sobre el copista, quien, por lo explicado con anterioridad, probablemente no sea el mismo que ilustró el manuscrito. Tampoco sabemos mucho del iluminador, aunque las siglas M. A. pueden hacer referencia a él y aparecen repetidas varias veces, en los ff. 5v, 7r, 16v, 39r y 42v. No obstante, también existe la posibilidad de que hagan referencia a la persona que encargó el manuscrito. En ninguno de los catálogos o folios adjuntos se especifica nada al respecto. En ausencia de estos datos al igual que, como se verá más adelante, información sobre la procedencia geográfica exacta del manuscrito, no ha sido posible hasta el momento identificar a la persona detrás de las siglas M.A.

Lo que se sabe con seguridad es que el Mss/11558 fue inspeccionado y aprobado por la Inquisición española el 9 de noviembre de 1573, gracias a una anotación que se encuentra en el f. IIIr: "Por comisión de los ilustres señores inquisidores fueron vistas y aprobadas, a nueve de noviembre [del] año de 1573. Fray Nicolás Ramos". La aprobación del Santo Oficio era imprescindible para la circulación de cualquier manuscrito o impreso en el siglo XVI, momento en el que se crean las primeros índices de libros prohibidos y se realiza una importante actividad de censura por parte de esta institución.[12]

La aparición de Fray Nicolás Ramos como revisor nos da información valiosa sobre la trayectoria del manuscrito. Perteneciente a la orden franciscana, había tomado el hábito el 16 de mayo de 1546 en el convento de San Francisco de Valladolid, con profesión el 17 de mayo de 1550. En este convento también fue provincial, lector de teología y guardián de referencia. Asimismo, fue calificador del Santo Oficio en Valladolid. [13] Su actividad en esta institución se comprueba al consultar otro manuscrito que revisó y aprobó: el *Libro de Horas de Alfonso de Castilla* (1465-1480), donde aparece anotado: "Por mandado y comisión de los ilustres señores inquisidores de Valladolid fueron estas horas vistas y examinadas por mí, fray Nicolás Ramos".[14] Asimismo, aparece identificado con los cargos de lector de teología y guardián del convento franciscano y el Santo Oficio vallisoletano en la publicación de su obra *Assertio Veteris Vulgatae Editionis* (1576).[15] Por tanto, aunque no hay certeza al respecto, es muy probable que la

12 Ver, por ejemplo, Eva Belén Carro Carbajal, «La censura inquisitorial y los pliegos poéticos religiosos españoles del siglo XVI», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 21 (2012): 1–31.

13 Juan Francisco Domínguez Domínguez, «Biblia y humanismo. León de Castro y Juan del Caño», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* 196 (2015): 230, 231.

14 Fernando Villaseñor Sebastián, «El Libro de Horas del infante don Alfonso en el contexto de la iluminación tardogótica de la Península Ibérica», *Titivillus* 1 (2015): 94.

15 Fray Nicolás Ramos, *Assertio Veteris Vulgatae Editionis, iuxta Decretum Sacrosancti Oecumenici et Generalis Concilii Tridentini, Sessione quarta* (Salamanca: Mathias Gastius, 1576), 1.

venia inquisitorial de 1573 para el Mss/11558 se diera en Valladolid, y que el poseedor residiera en alguna de las diócesis que atendía su tribunal: Palencia, Ávila, Segovia, Zamora, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Astorga, León y Oviedo.

Sin embargo, más allá de la ubicación específica, la aprobación de fray Nicolás Ramos demuestra que el manuscrito se encontraba en territorio español en 1573. Esto es significativo porque ninguna anotación interna explicita el lugar de producción. No obstante, desde los catálogos más antiguos se especifica que este manuscrito se produjo en España; es decir, ya se señala esta procedencia, al menos, desde finales del siglo XIX.[16] Lo mismo repiten Domínguez Bordona,[17] por un lado, y también Janini y Serrano, quienes consideran que fue "escrito e iluminado en España", sin explicar el porqué de esta catalogación, más allá de resaltar sus "orlas de tosca ejecución",[18] una distinción estilística con la que se asocia a manuscritos españoles en contraposición con los franceses y flamencos.

Sobre sus poseedores existe un mayor volumen de información. El primero del que se tiene noticia es Tomás Ramírez de la Piscina, por unos versos que aparecen en una de las hojas en blancos añadidas al final:

> Hallador sabio y prudente / si acaso este libre hallares / en volverlo no tardares/ a su dueño prontam[ente]. / Si de quién es no supieres /aquí lo verás después / en estos renglones ligeros. / Tomás tengo por nombre para poderte servir. / Ramírez de la Piscina por apellido/ para con Cristo morir (IVr).

Es posible que este Tomás Ramírez de la Piscina, por su apellido, esté relacionado con la Divisa de la Piscina en la zona riojana de la Sonsierra.[19] De ser este el caso, es poco probable que el manuscrito se hubiese producido por encargo suyo o de algún miembro de la familia, ya que no contiene ninguno de los símbolos de la divisa. Sería razonable pensar que Ramírez de la Piscina lo adquirió posteriormente.

El segundo poseedor que se conoce es "Vicente (el francés)", de quien Ricardo Heredia, Conde de Benahavís, lo adquirió por 500 reales el 17 de febrero de 1873.[20] Esto es posible observarlo en las anotaciones del f. IIr, que contienen el nombre completo de la obra, repiten las siglas del creador y la fecha, el momento de la aprobación de la Inquisición, la cantidad de folios y una valoración

16 Heredia, *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia*, 39–40.
17 Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 303.
18 Janini y Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, 151.
19 Ver Jaime de Salazar y Acha y Alfonso Ceballos-Escalera y Gila, *La Divisa, Solar y Casa Real de la Piscina* (Madrid: RAMHG, 1993).
20 Ibíd. Lo más probable es que este Vicente haya sido solo un mediador en la transacción.

sobre su contenido: "43 fol. con numerosas y curiosas ilumina[ciones]". Asimismo, aporta los datos de la transacción especificados anteriormente y además especifica algo más: esta ocurrió en Madrid.

De esta forma sabemos que Ricardo Heredia fue el tercer y último poseedor conocido antes de que pasara a formar parte de la BNE. El solo hecho de que el manuscrito haya pertenecido a su colección ya le aporta valor. Esta figura, que adquirió el título de Conde de Benahavís en 1874, se caracterizó por ser un gran bibliógrafo y logró acumular una cuantiosa cantidad de libros que incluían diversas tipologías, formatos y temáticas. Entre ellos se encontraban libros de horas, biblias, libros históricos, jurídicos, tratados militares y libros de música.

Unos 1454 volúmenes de esta colección, incluido el Mss/11558, fueron subastados en 1891 en París. El catálogo de la subasta está precedido por una "emotiva carta […] firmada por Manuel Zurvo del Valle y Marcelino Menéndez Pelayo". En ella "subrayan el valor de las piezas de excepción y de los grupos más interesantes de la biblioteca, ante cuya subasta no pueden reprimir dos sentimientos: uno de admiración ante la vista de aquel maravilloso conjunto bibliográfico, y otro de tristeza por su dispersión inmediata e irremediable".[21]

Esta subasta fue la razón por la que el Mss/11558 llegó a formar parte de la colección de la BNE, gracias a la gestión de Manuel Tamayo y Baus, director en aquel momento de la biblioteca, y J. Diez Macuso, director general de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ministerio de Fomento. De esta forma, el 11 de mayo de 1891 se promulgó una Real Orden que autorizaba la adquisición de los ejemplares que se consideraran convenientes por su mérito y rareza, de entre aquellos que se estaban subastando.[22]

La BNE adquirió el Mss/11558 por 240 pesetas, menos de la mitad del precio al que lo había comprado Ricardo Heredia.[23] El resto de la historia conocida de este manuscrito ya se ha desgranado arriba: formó parte de varios catálogos y listados de manuscritos de la BNE (en los años 1933, 1958, 1964 y 1969), estuvo expuesto en Bruselas en 1964 y se digitalizó luego de 2008.

21 López de Toro, «La biblioteca del Conde de Benahavís», 10.
22 Ibíd., 11.
23 Ibíd., 12.

2. EL CONTENIDO DEL MANUSCRITO

2.1 El texto del manuscrito

El *Incipit* de la obra contenida en el Mss/11558 es: "Incipiunt septem psalmi poenitentiales cum septem orationibus" (f. 1r). A este sigue una oración introductoria (ff. 1v-2v), los siete salmos penitenciales (ff. 3r-4v; 5v-7v; 8v-11r; 12v-14v; 15r-20r; 21r-22r; 23v-26v) intercalados con seis oraciones contra los pecados capitales (ff. 4v-5v; 7v-8v; 11v-12v; 14v-15r; 20r-21r; 22r-23v), una oración personal de cierre (ff. 27r-30v), la antífona *Ne reminiscaris* (ff. 30v-31r) y la *Letanía de los santos* (ff. 31r-43v). Como cierre de los textos, aparece la palabra "Finis" (43v).

Oración introductoria (ff. 1v-2v)

La oración introductoria ("Suscipe, sancte pater omnipotens […] per omnia secula secolorum. Amen") enmarca teológica y discursivamente los salmos en un contexto penitencial y devocional. El texto no es original de este manuscrito, sino que ya existía antes. Lo encontramos, por ejemplo, en la introducción de la sección de los salmos penitenciales en un libro de horas (Copenhagen KB Perg. 10) impreso por Anthoine Vérard en París el 20 de agosto de 1490.[24]

La oración comienza con un verbo en imperativo, con el cual se inicia la súplica a Dios, seguido de una fórmula apelativa trinitaria: "Suscipe, sancte pater omnipotens, per unigenitum tuum filium Dominum nostrum Iesum Christum, et sanctum paraclitum coeternum tibi et coequalem" (Acepta, Santo Padre Omnipotente, por tu Hijo Unigénito Señor nuestro Jesucristo, y por tu Santo Consolador coeterno y coigual a ti) (1v).

El objeto de "suscipe" es "hanc oblationem psalmorum et orationum" (esta oblación de los salmos y oraciones) (1v). El orante presenta el contenido del manuscrito, no solo como una lectura devocional, sino también como una ofrenda misma que se entrega a Dios.

La manera en que se describe a sí mismo —"ego indignus peccator" (yo, indigno pecador)— da un indicio del carácter penitencial de la obra. Más

24 Erik Drigsdahl, «Septem psalmi penitentiales: Anthoine Verard 20 August 1490», sección de *Copenhagen KB Perg. 10 4° [Madsen Inc. 2020]: Grandes Heures d'Anthoine Vérard, Paris 1490*, en *CHD. Centre for Handwriting and Documents*, última modificación 21 de octubre de 2007, https://www.manuscripts.org.uk/chd.dk/inc/Perg10_7pss.html.

adelante, este quedará enfatizado cuando se exprese el motivo de su ofrenda que aparece como una especie de expiación "pro omnibus peccatis, negligentiis et sceleribus meis" (por todos mis pecados, negligencias y delitos) (1v).

La ofrenda se dedica a Dios, a la virgen y a todos los santos, ángeles, arcángeles, patriarcas, profetas, apóstoles, mártires, confesores, vírgenes y todos los elegidos. La acumulación expresa una especie de *horror vacui* discursivo, en el que se pretende no dejar de honrar a nadie que deba ser honrado.

La entrega de los salmos y oraciones como ofrenda tiene cuatro propósitos expresados en esta oración inicial. Los dos primeros tienen que ver con la acción divina: que Dios pueda borrar los pecados y otorgar renovación al que ofrenda. Las dos segundas tienen que ver con la participación que Dios otorga a la persona para colaborar de alguna manera en el proceso de su restauración: que el orante pueda borrar sus pecados mediante la penitencia y que, haciendo esto, pueda ser merecedor de estar en la presencia divina. De esta forma, hay un balance entre la dependencia que se tiene de la intervención de Dios, de su misericordia, de su acción perdonadora y la responsabilidad del individuo de realizar actos de purgación de los pecados y de santificación progresiva.

Este primer texto termina con una fórmula doxológica final, es decir, una frase con estructura rígida que sirve para la alabanza divina o de los santos. En este caso: "Qui vivis et regnas deus per omnia secula secolorum. Amen" (Dios que vives y reinas por todos los siglos de los siglos. Amén) (2v).

Esta oración inicial enfatiza el acto performativo de la recitación devocional de estos salmos y oraciones, en tanto esta es una parte del proceso de penitencia y restauración del pecador. Teniendo en cuenta este marco interpretativo se puede abordar el resto de los textos del manuscrito. Asimismo, los elementos estructurales de esta oración van a repetirse en otras de las oraciones del manuscrito de una manera u otra, así como sus patrones discursivos: la referencia al estado de pecado propio, la súplica por expiación, la expresa voluntad de enmienda, la enumeración o acumulación de elementos (santos, pecados, peticiones, etc.) y las fórmulas doxológicas.

Los salmos penitenciales (ff. 3r-4v; 5v-7v; 8v-11r; 12v-14v; 15r-20r; 21r-22r; 23v-26v)

El texto central del Mss/11558 son los siete salmos penitenciales, no solo por ocupar más espacio, sino por aparecer en primer lugar en el título de la obra. Aunque no aparecen enumerados en el manuscrito, su numeración en el Salterio es la siguiente: 6, 32 (31), 38 (37), 51 (50), 102 (101), 130 (129) y 143 (142).[25] Este grupo de siete salmos es un conjunto fijado por la tradición cristiana occidental para su uso litúrgico, en el culto privado y público. Formaron parte de la liturgia de las horas tanto en los breviarios para el uso del clero como en los libros de horas para los laicos. Estaban asociados a ritos y oficios fúnebres, y también a la preparación espiritual en tiempo de cuaresma. [26]

La estructura y contenido de los salmos penitenciales es muy variable, así como la presentación discursiva de cada uno (tono, argumentos, etc.). No obstante, existen algunos elementos comunes que permiten entender cómo su unidad bajo la etiqueta de penitencial no es solo una decisión arbitraria de la tradición.

El primero de todos es la presentación de cada texto como una súplica u oración a Dios. Esto ocurre en todos los salmos con excepción del 32 (31), en el cual se narra una historia de arrepentimiento, se da gracias a Dios y se invita a otros a hacer lo mismo. En el resto, la súplica es parte esencial de la estructura del salmo, generalmente se encuentra al inicio y se repite mientras el texto avanza. No obstante, las peticiones varían de contenido: se pide por perdón, por la atención de Dios, contra los enemigos, por salud, por misericordia ante la misma ira divina, etc.

El segundo elemento recurrente es la descripción del sufrimiento, presente o pasado. Lo que varía en este sentido entre un salmo y otro son las causas del sufrimiento: la ira de Dios, el pecado propio, los enemigos opresores o la enfermedad.

El tercer elemento recurrente es la alabanza a Dios, incluso en medio de la queja, lo cual hace de los salmos composiciones balanceadas y, desde un punto de vista teológico cristiano, ortodoxas. Dios es exaltado por su justicia, su capacidad de otorgar perdón y restaurar, su acción creadora y por sus obras pasadas, presentes y futuras.

25 Los números entre paréntesis indican la numeración en la Vulgata Latina.

26 Ver a Clare Costley King'oo, *Miserere mei: The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012), 18–40.

Un último elemento recurrente en los salmos, en este caso específico a la manera en que aparecen en el Mss/11558, es la aparición de una fórmula doxológica final. Se puede decir que en todos los casos la fórmula es la misma, con carácter trinitario y expresión de la atemporalidad de Dios: "Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto. Sicut erat in principio, et nu[n]c, et semper, et in secula seculorum. Amen" (Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y para siempre. Amén) (4v). No obstante, al final de algunos salmos esta aparece abreviada de diferentes maneras bajo la presuposición de que el lector conoce la expresión completa.

Oraciones contra los pecados capitales (ff. 4v-5v; 7v-8v; 11v-12v; 14v-15r; 20r-21r; 22r-23v)

El manuscrito contiene seis oraciones contra lo que, en la teología cristiana, se llama pecados capitales: soberbia (*superbia*), avaricia (*avaritia*), gula (*gula*), lujuria (*libido*),[27] envidia (*invidia*), ira (*ira*) y pereza (*acedia*).

En el Mss/11558 las oraciones abordan los seis primeros vicios y no aparecen por primera vez aquí. Por ejemplo, encontramos estas mismas seis oraciones contra los pecados capitales (más una séptima contra la *acedia*), intercaladas en el mismo orden con los salmos penitenciales, en el Mss/562 de la BNE, intitulado *Hymni, psalmi et orationes*,[28]y registrado por la BNE en su catálogo digital como del siglo XIV, aunque en los catálogos de Janini y Serrano[29] y Domínguez Bardona[30] la datación es del siglo XV. En cualquier caso, se trata de un testimonio documental anterior al que estamos estudiando y demuestra la previa existencia de estas composiciones.

La ausencia de una oración contra la *acedia* (tristeza, pereza, etc.) en el Mss/11558 puede tener varias razones de las cuales se señalarán dos. La primera es que pareciera al copista poco relevante para la feligresía en contextos no monásticos, pues la pereza era un pecado que se asociaba con los monjes cuando no apreciaban su vida de dedicación y dormitaban en lugar de orar, tal como se

27 Aunque aquí el término para lujuria es *libido*, el término *luxuria* es más común.

28 Iglesia Católica, *Hymni, psalmi et orationes*, s. XIV, manuscrito iluminado, MSS/562, Biblioteca Nacional de España, Madrid, https://bnedigital.bne.es/bd/card?id=661d9baa-8af7-4b02-8a46-c237ef03a1c9 (consultado el 18 de mayo de 2026).

29 Janini y Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, 25–26.

30 Domínguez Bardona, *Manuscritos con pinturas*, 151.

evidencia desde algunas obras antiguas como la de Evagrio Póntico.[31] También es posible que la fuente concreta empleada por el copista careciera de esta oración, aunque otros manuscritos con este conjunto de oraciones intercaladas entre los salmos sí la incluyan.

En todas estas oraciones existe una estructura discursiva semejante. La apelación a Dios se hace, por regla general, con reminiscencia a aquellos atributos que se oponen al pecado en cuestión. El orante visualiza en Dios la perfección que desea alcanzar. Por ejemplo, la oración contra la avaricia inicia con la siguiente apelación: "Omnis dati optimi et omnis doni perfecti liberalissime largitor" (Dador de todo lo mejor y generoso dador de todo don perfecto) (7v).

Luego, como segundo referente, se hace alusión a lo que podríamos llamar historia cristiana, generalmente un pasaje bíblico o algún evento más propiamente desarrollado en la tradición, como es el caso del episodio de los ángeles caídos. Estas alusiones se usan para ejemplificar el pecado, la virtud contraria o ambos. Por ejemplo, los mismos ángeles caídos ejemplifican el pecado de la soberbia y, en contraposición, María ejemplifica la virtud de la humildad.

De igual forma, se pide a Dios explícitamente que aleje el pecado correspondiente y, a su vez, que otorgue la virtud que se le opone. No existe un orden en específico para estas peticiones, cualquiera de las dos puede aparecer primero. En todas las ocasiones las peticiones van ligadas discursivamente a un objetivo, generalmente relacionado con el ascenso o la reconciliación con Dios.

Al final hay una fórmula doxológica, que puede ser más larga o abreviada, pero que repite el mismo patrón: "Qui in Trinitate perfecta vivis et regnas deus, per omnia secula seculorum. Amen" (Dios que vives y reinas en perfecta Trinidad, por todos los siglos de los siglos. Amén) (7v). De esta manera, cada oración inicia y acaba en Dios, a quien el orante acude en busca de ayuda para poder superar los pecados.

A diferencia de los salmos, las oraciones tienen un tono preventivo contra el pecado. No hay una muestra concreta de arrepentimiento, sufrimiento o queja; sino simplemente una actitud devocional que busca la guía divina para vivir de manera santa.

31 Evagrio Póntico, *Obras espirituales*, trad. Juan Pablo Rubio Sadia, intr. y notas de José I. González Villanueva, Biblioteca de Patrística 28 (Madrid: Ciudad Nueva, 1995), 140–141.

Oración personal de cierre (ff. 27r-30v)

Luego de la última oración contra los pecados capitales aparece una oración de cierre. A diferencia del resto de textos del manuscrito no se ha identificado la oración exacta en otros libros de la época o anteriores. Por ello, se reproduce aquí:

> Oratio
>
> Omnipotens sempiterne Deus, fundamentum omnium virtutum, amator et conservator omnium in te sperantium, piissime consolator omnium ad te clamantium, qui caelum et terram de nihilo fecisti; universum mundum pugillo conclusisti; naturam humanam mirabiliter unitive assumpsisti; patibulum crucis subire voluisti; genus humanum redemisti; potestatem diaboli penitus destruxisti; regnum tuum requirentibus promisisti: respice in me et miserere mei.
>
> Confiteor enim hodie coram divina, adoranda et aeterna maiestate tua, me avaritia ferventi graviter vulneratum, immo et aliis peccatis omnibus alligatum, quae prae multitudine numerari non possunt. Propter quod non sum dignus videre altitudinem caeli, propter multitudinem iniquitatum mearum, quoniam irritavi iram tuam et malum coram te feci.
>
> Deprecor ergo te, Domine Jesu Christe, salvator mundi, ut respicere digneris me prostratum ante imaginem tuae sanctissimae atque clementissimae pietatis. Et concedere digneris mihi, miserrimo peccatori, spatium poenitendi. Et sicut mihi fuit intentio peccandi, ita sit emendandi possibilitas. Et infunde in me spiritum aeternae maiestatis et pietatis, ut virtute spei illustratus, te solum Deum quaeram; in quo totam spem meam humiliter repono conservandam. Et aufer a me spiritum nefarium avaritiae atque tenacitatis; et da mihi ignem tui amoris, spem, fidem, caritatem, mansuetudinem, misericordiam, castitatem, quatenus his virtutibus adornatus, hostem visibilem et invisibilem valeam conformiter superare.
>
> Per te, Christe, salvator mundi, qui vivis et regnas cum Deo Patre et Spiritu Sancto per infinita saecula saeculorum. Amen.

> Oración
>
> Omnipotente y sempiterno Dios, fundamento de todas las virtudes, amante y conservador de todos los que tienen esperanza en ti, piadosísimo consolador de todos los que claman a ti, que creaste el cielo y la tierra de la nada, encerraste el universo en el hueco de tu mano, asumiste admirablemente la naturaleza humana de modo unitivo, quisiste soportar el suplicio de la cruz, redimiste al género humano, destruiste completamente el poder del diablo, y prometiste tu reino a los que lo buscan: mírame y ten misericordia de mí.

> Confieso hoy ante tu divina, adorada y eterna majestad, que he sido gravemente herido por el ardor de la avaricia y atado por todos los demás pecados, los cuales por su multitud no pueden ser contados.
>
> Por eso no soy digno de mirar la altura del cielo a causa de la multitud de mis iniquidades, pues he irritado tu ira y cometido el mal ante ti.
>
> Entonces, te suplico, Señor Jesucristo, salvador del mundo, que te dignes a mirarme, postrado ante la imagen de tu santísima y clementísima piedad. Y te dignes a concederme, al más miserable pecador, tiempo de penitencia. Y así como tuve intención de pecar, así también concédeme la posibilidad de enmendarme. E infunde en mí el espíritu de tu eterna majestad y piedad, para que, iluminado por la virtud de la esperanza, te busque solo a ti, Dios, en quien humildemente pongo toda mi esperanza de salvación.
>
> Y aparta de mí el espíritu nefasto de avaricia y de codicia: y dame el fuego de tu amor, la esperanza, la fe, la caridad, la mansedumbre, la misericordia, la castidad; para que, adornado con estas virtudes, pueda vencer, con tu ayuda, al enemigo visible e invisible.
>
> Por ti, Cristo Salvador del mundo, que vives y reinas con Dios Padre y el Espíritu Santo por los infinitos siglos de los siglos. Amén.

La fórmula "Omnipotens sempiterne Deus" era común para el inicio de oraciones en contextos devocionales. De esta forma, en otros manuscritos tenemos súplicas con inicios semejantes. Por ejemplo, en el Mss/9569 de la BNE, intitulado *De sacrificio missae* (179v),[32] y en el ya mencionado Mss/562.[33] Esta oración se asemeja a las oraciones contra los pecados capitales precisamente en que comienza con la mención de los atributos divinos. En este caso, la apelación es más larga pues se hace un resumen de algunas de sus características más importantes.

Otra característica de esta oración, que lo circunscribe en este conjunto penitencial, es el uso de la petición clásica del salmo 51 (50): "miserere mei" (ten misericordia de mía) (28r).

Por otro lado, es particularmente interesante su énfasis en el pecado de la avaricia. Dos veces el orante hace referencia a este, como si le afectara especialmente. Esto, junto con el uso de la primera persona del singular, permiten

32 Alberto Magno, Santo, *De sacrificio missae*, Toulouse, ca. 1430–1440, manuscrito, MSS/9569, Biblioteca Nacional de España, Madrid, https://bnedigital.bne.es/bd/es/card?id=43d6df89-2f01-4e6a-bdb4-8cff7c4c8cb3 (consultado el 19 de mayo de 2026).

33 Iglesia Católica, *Hymni, psalmi et orationes*, s. XIV, MSS/562, BNE.

que esta oración tenga un tono más personal, como si hubiese sido escrita para incorporarse al conjunto de salmos y oraciones tradicionales en el contexto de la elaboración de un manuscrito devocional para alguna persona con alto poder adquisitivo. Aunque podría conservarse en algún libro anterior, en el estado actual de esta investigación este constituye el primer testimonio conocido de dicho texto tal como aquí se ha reproducido.

Antífona *Ne reminiscaris* (ff. 30v-31r)

Seguidamente vamos a tener la antífona *Ne reminiscaris*, que debe ser recitada tanto luego de la oración inicial (pues aparece una indicación para hacerlo) como aquí. El contenido de esta antífona tiene reminiscencias bíblicas, específicamente de Tobías 3.3, y es bien breve: "Ne reminiscaris, Domine, delicta nostra vel parentum nostrorum, neque vindictam sumas de peccatis nostris. Parce, Domine, parce populo tuo"(No te acuerdes, Señor, de nuestros pecados ni de los de nuestros padres; no tomes venganza de nuestros pecados. Perdona, Señor, perdona a tu pueblo) (30v).

Estas palabras contribuyen a la interpretación que se hace de los salmos penitenciales en el contexto de este y otros libros devocionales del mismo tipo, que corresponde con el entendimiento tradicional que la iglesia tiene de ellos: se entienden como oraciones de dolor por el pecado y de arrepentimiento, más allá de las circunstancias originales de su composición y uso. Asimismo, se enmarcan en una práctica de la piedad que tiene en cuenta a la comunidad y no solo al individuo que aparece en la voz lírica de los salmos. De esta forma, la antífona sirve de refuerzo de la voz colectiva que encontramos en las oraciones contra los pecados capitales.

Letanía de los santos (ff. 31r-43v)

Como en la oración contra los pecados capitales, en la *Letanía de los santos* el orante tiene una voz colectiva, pues las súplicas se expresan en primera persona del plural. El texto de la letanía empieza con una porción de la plegaria *Kyrie eleison*, en la cual se pide a Cristo directamente, usando una expresión griega, que tenga misericordia y oiga a su pueblo.

Sigue la apelación a Dios y los santos, en orden de importancia: se empieza con la Trinidad y la intercesión a María, y luego se sigue con los ángeles,

arcángeles, profetas, apóstoles, evangelistas y diversos personajes de la tradición cristiana. Seguidamente se encadenan oraciones por liberación de pecados y males con una lista de causas o asideros en los cuales sustentar esta petición, todos relacionados con las obras de Dios: la encarnación o primera venida, el nacimiento de Cristo, el bautismo y santo ayuno, la cruz y la pasión, la muerte y sepultura, la resurrección, el ascenso y el advenimiento del Espíritu Santo.

Por último, hay un desarrollo de las peticiones, que se despliegan a partir de la primera por liberación. De esta forma, se pide por perdón y guía en la penitencia. Sin embargo, también se desarrollan una serie de peticiones comunitarias: por la religión, por los eclesiásticos, por los reyes y príncipes, por los fieles difuntos, etc. Luego se repite la apelación a Cristo a la manera del *Kyrie eleison* inicial.

Sigue el salmo 70 (69) cuya función es de cierre y énfasis, al estar casi al final. Su contenido es idóneo para este uso, pues se trata principalmente de una súplica por ser escuchado, una apelación a la acción divina.

Luego tenemos cinco responsorios y diez súplicas. Uno de los responsorios es una oración por el sumo pontífice, a quien se identifica con una N de "nomen", para que el orante sustituya en su oración esta inicial por el nombre del papa correspondiente. Las súplicas repiten el contenido expresado con anterioridad. Casi todas tienen que ver con el pecado, pero entre ellas hay una dedicada al papa, como siervo de Dios que necesita dirección. Asimismo, se suplica que todas las oraciones y acciones del orante comiencen y culminen con Dios. De esta forma, se establece explícitamente el patrón discursivo al que se ha apuntado en el análisis de las oraciones contra los pecados capitales. La última oración enfatiza el carácter penitencial de los textos del manuscrito, pues pide perdón para los vivos y los muertos.

Textos marginales

En las orlas hay varias cartelas o elementos arquitectónicos con inscripciones textuales, entre las que se incluyen la que dan información sobre la fecha (1555-1556) y el agente de producción ("M. A.", copista, iluminador o comitente), que ya se han mencionado antes.

En otros casos aparecen las siglas S. P. Q. R., i.e., "Senatus PopulusQue Romanus" (El Senado y el pueblo romano), que no tiene ninguna conexión con el

texto litúrgico, pero sí con el espíritu mismo del Renacimiento. El ilustrador pudo haber visto estas siglas, por ejemplo, en algún manual de arquitectura o un grabado, y haber decidido incluirlo en su manuscrito, consciente o inconsciente de su significado. La inclusión de este acrónimo latino es en sí misma una evidencia tanto del énfasis de la época de mirada a la antigüedad como de la capacidad de este manuscrito de absorber los antiguos modelos a partir de su popularidad en el siglo XVI.

Más allá de todo esto, aparecen en las cartelas quince frases que estarán en diálogo con el texto de los salmos y las oraciones. De estas quince, once pertenecen al libro de Salmos y diez de ellas son de salmos no penitenciales, pero que tienen mensajes semejantes. Por ejemplo, aparece un fragmento del salmo 103 (102) que habla de la misericordia divina ante el pecado: "Non secundum peccata nostra fecit nobis nec secundum iniquitates nostras" (No ha hecho con nosotros según nuestros pecados, ni según nuestras iniquidades) (7r). Estos fragmentos de salmos en las cartelas refuerzan el mensaje de los salmos y oraciones: el mismo salmo 103 (102) está enfatizando el carácter perdonador y misericordioso de Dios que se expone en el salmo 32 (31).

Por otro lado, una frase proverbial extrabíblica es el mejor ejemplo de cómo el lenguaje visual y verbal se complementan en este manuscrito: una calavera cuelga bajo la cartela que porta el texto "Talis fuimus sicut vos; talis eris sicut nos" (Fuimos como vosotros; seréis como nosotros) (17v).

Al final del manuscrito, acompañando la *Letanía de los santos*, se encuentran dos textos marginales del Nuevo Testamento. Uno es una alusión a la virgen, prácticamente obligatoria por carga mariana que solían tener los libros devocionales, al citar sus palabras en el *Magnificat*, específicamente en Lucas 1.52: "Deposuit potentes de sede et exalta […]" (Ha depuesto a los poderosos de su trono y exalta […]) (31r). También se hace referencia a Apocalipsis 20.1: "Et vidi angelum decendente de celo habente clavem abis et catenam magnam" (Y vi descender del cielo a un ángel que tenía la llave del abismo y una gran cadena) (31v). Este pasaje es el inicio de la narración del encierro de Satanás, por lo que enfatiza la idea de la lucha contra el pecado. Es significativo que ambos pasajes aparezcan al final. De alguna manera, se sigue un orden bíblico canónico, primero se citan a los márgenes los salmos, pertenecientes al Antiguo Testamento, y luego los pasajes del Nuevo Testamento. Asimismo, los dos pasajes neotestamentarios que aparecen al final se refieren al juicio de Dios, al momento en que él pone las cosas en su lugar. Esto funciona como una especie de respuesta a la oración que

tenemos en el último salmo penitencial —"Domine, exaudi" (Señor, escucha) (23v)—, así como al propio *Kyrie eleison* y la *Letanía de los santos* completa.

2.2 La iluminación del manuscrito

Las iniciales iluminadas

De manera general, las iniciales de los manuscritos iluminados poseen una jerarquía que guía al lector; esto también ocurre en el Mss/11558. Las iniciales más importantes y llamativas son las letras capitulares, aquellas que inician secciones de la obra (salmos, oraciones y antífona). No obstante, es preciso tener en cuenta que también existen otras letras que se rubrican en la obra, con un color rojizo, al comienzo de cada párrafo o de enunciados importantes y que contribuyen a la organización del texto. Asimismo, a partir del f. 40r las mayúsculas que inician los párrafos se hacen más complejas (a manera de pequeñas letras capitulares) pues se trata de la oración final que se quiere enfatizar.

En el Mss/11558 las letras están encuadradas con un fondo monocromático sin mayor decoración, pero el interés decorativo está en el trazo de las iniciales. Destaca la abundancia de motivos vegetales y follajes, lo cual es una característica decorativa común en manuscritos iluminados renacentistas. El follaje puede ser abundante como en la D del f. 8v, o simplemente constituir un sutil acento a la forma de la letra como ocurre con el f. 39v. En los casos de los ff. 7v y 11v los detalles vegetales se fusionan con los motivos zoo-antropomórficos.

Estos últimos van a ser abundantes en las iniciales y en la decoración marginal, que se discutirá abajo. Se categorizan como zoo-antropomórficos porque poseen rasgos que se encuentran en un punto intermedio entre lo humano y lo animal. No obstante, es preciso aclarar que en algunos casos es posible identificar si se trata de uno u otro. Por ejemplo, la inicial en el f. 31r es claramente una figura humana, así como la del f. 7v tiene rasgos zoomórficos definidos, es una especie de serpiente con cabeza de pájaro.

Más complejas son otras como las del f. 5v, una letra en forma de candelabro que termina en un rostro con dos ojos y lo que parece ser un poblado bigote; la figura se complementa con una cola de criatura marina enroscada en la parte inferior. Las iniciales de los ff. 20r, 21r y 24r forman máscaras teatrales que representan diferentes emociones: temor, desesperación y calma respectivamente.

Por otro lado, muchas se asemejan a obras de metal o lo que podríamos llamar metalistería: candelabros, vasijas, asas, rejas, etc. Un ejemplo de esto es la D mayúscula en el f. 11v, pintada con una especie de dorado con volumen y sombreados que imitan el brillo del metal repujado. Su aparición tiene lógica para un manuscrito de carácter religioso con reminiscencias litúrgicas como es este, pues los objetos de platería son sumamente importantes en la liturgia. Por otro lado, se podría defender que esta identificación formal de las iniciales con la platería es una evolución natural del uso de metales preciosos y colores metalizados para la decoración de iniciales en los años y siglos previos.

Aunque no en todas, en algunas iniciales es posible trazar un paralelismo entre la representación iconográfica y el contenido del texto. Por ejemplo, la letra capitular que encontramos en 21r (Fig. 1) parece estar gritando, en conexión con el salmo "De profundis" que introduce. En este, el salmista dice que alza un grito a Dios para pedir perdón por sus pecados.



Fig. 1. Letra inicial del salmo 130 (129) "De profundis" que simula un grito desesperado en el f. 21r

Motivos decorativos en la *marginalia*

La complejidad y singularidad morfológica de este manuscrito, que ya se avizora en la observación de sus iniciales, se ve claramente en las decoraciones de sus márgenes. Se trata de un conjunto heterogéneo de orlas renacentistas que cubren todos los folios con el "ornamento sin nombre" al que, a falta de alguno apropiado, se le ha llamado grutesco.

En su obra *El grutesco*, André Chastel explica con precisión lo que él llama la "psicología del grutesco": puede significar la extravagancia, la sensualidad, la creatividad, la muerte, etc. No obstante, con respecto al presente objeto de estudio resulta particularmente pertinente su componente "macabro, siniestro, ligeramente necromántico", que puede relacionarse temáticamente con los salmos penitenciales y oraciones contra los pecados capitales.[34] En este caso, dicho componente macabro se convierte en un vehículo estético, que intensifica la experiencia del lector, para poner en evidencia la corrupción del pecado y cómo dirige a la muerte.

No obstante, al visualizar el Mss/11558 no se puede dejar de observar otra característica, también señalada por Chastel, contraria a la interior: el grutesco asociado con la diversión, la risa y el asombro.[35] Es esta versatilidad creativa, esta posibilidad infinita de las formas la que genera en el Mss/11558 un estado emocional dicotómico: penitencial ciertamente, pero también alegre e incluso carnavalesco.

La variedad de motivos empleados en la decoración apunta a una exploración y un asombro ante nuevos modelos que, en muchos casos pueden tener relación con el texto, pero no necesariamente. Esto obliga a dividir los motivos decorativos en la *marginalia* en tres categorías.

Primero están aquellos que parecen ilustrar el texto. Entre estos encontramos los bucráneos, como referencia indirecta a los sacrificios veterotestamentarios de expiación por el pecado. Esto conecta con el propósito, ya abordado arriba, de la recitación de estos salmos y oraciones: ser una oblación acepta delante de Dios. También tenemos los esqueletos y calaveras que simbolizan la muerte, el estado inevitable del ser humano por causa del pecado. De igual forma, las serpientes son un símbolo cultural muy fuerte de Satán, los demonios y el mal; aquí aparecen devorando a algunas figuras con formas humanas. Asimismo, los diversos instrumentos musicales (rebec, tambor, flauta, etc.) van a estar en relación con la naturaleza litúrgica y musical del libro de Salmos.

34 André Chastel, *El grutesco*, trad. Miguel Morán Turina, Caprichos (Madrid: Akal, 2001), 30.
35 Ibíd., 55.



Fig. 2. Decoración marginal en h. 17v con huesos, carabelas, cartelas, flechas, armadura, cartelas con texto, obra de metalistería y tela decorativa

Estarían en un segundo grupo aquellos motivos en los que se puede establecer cierta relación con el contenido textual, pero sin que esta sea tan evidente. Entre estos motivos se encuentran las figuras antropomórficas, teriomórficas y zoomórficas, las cuales, por su hibridación, rareza y desvirtuación del orden natural, podrían apuntar a la degradación que provoca el pecado. No obstante, también son un ejemplo de la creatividad infinita del iluminador que logra imaginar animales inexistentes, mujeres-serpientes, mujeres-árboles, etc. Por otro lado, también aparecen antorchas decorativas; este elemento "puede asumir valores de purificación, en cuanto se trata de un fuego manejable" (Revilla, 2003, p. 38). Esto está relacionado con la necesidad de limpieza de los pecados que tiene el penitente. Los arcos y flechas parecen ser meramente decorativos, excepto si se tiene la consideración de que en el salmo 38 (37), perteneciente al grupo de los penitenciales, se dice a Dios: "Quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi" (Porque tus flechas se han clavado sobre mí) (8v). Por último, como ya se discutió arriba con los motivos en las iniciales, la aparición en la *marginalia* de ciertas figuras que se asemejan a obras de metalistería y platería pudiera tener relación con el uso litúrgico tanto de estos elementos como de los textos copiados en el manuscrito.



Fig. 3. Figuras antropomórficas h. 3v

Los motivos sin relación con el texto son las armas, panoplias, cartelas (con inscripciones o vacías), conchas, cornucopias, obras de ebanistería, fauna diversa, joyería, seres alados, telas, tridentes, volutas, vegetación y frutas. La presencia y acumulación de estos motivos en las orlas da cuenta de una especie de *horror vacui*, pues en muchos casos su función es simplemente rellenar los espacios. De igual forma, la mayoría de estos motivos eran comunes en la decoración renacentista y en el grutesco, por lo que se aparición parece ser un ejercicio pictórico de ensayo e imitación de modelos de la época.

En este sentido es preciso resaltar cómo se usa la arquitectura. Destaca la que aparece en el f. 41r (Fig. 4), que es una especie de portada con friso y frontón semicircular que enmarca el texto.



Fig. 4. Arquitectura como decoración en el f. 41r

De igual forma, hay pintadas columnas de diferentes tipos, algunas con motivos en mármol (9r). En el caso de las columnas, el artista se toma las mayores libertades, que ya avizoran un manierismo en el gusto arquitectónico que predominará en España a partir de 1560. En el f. 29r las columnas están abombadas o retorcidas, en lugar de en línea recta, son una representación fantástica y libre de la realidad arquitectónica. Asimismo, hay una serie de figuras similares a las cariátides que destacan porque están dibujadas como figuras humanas, pero con elementos arquitectónicos como pilares de base o capiteles, como es el caso de las que encontramos en el f. 1v.

En la Edad Media, la arquitectura ya había sido un motivo empleado en los manuscritos para enmarcar los textos y guiar la lectura. La particularidad en este caso es como, así como ocurrió afuera del códice, se han abandonado las formas góticas en favor del nuevo estilo a lo romano.

Por otro lado, la representación de personajes clásicos en el manuscrito demuestra una vez más el interés renacentista por lo antiguo. En el f. 11r tenemos un pequeño medallón con una figura de un hombre forjando armas, una iconografía común para representar a Hefestos.[36] Asimismo, en el f.13v aparecen dos figuras: Tito y Dido, identificados así en la misma iluminación. El nombre

36 Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Arte. Grandes temas (Madrid: Cátedra, 2003), 210.

Dido muy probablemente haga referencia al personaje de *La Eneida* de Virgilio, la reina de Cartago, viuda de Siqueo y amante de Eneas. En la imagen está usando una corona dorada, pendientes y una vestimenta elegante de tipo renacentista. El nombre de Tito pudiera referirse a varios personajes, principalmente históricos, entre los que destacan dos: el historiador Tito Livio y el emperador Tito Flavio Vespasiano. Por su representación neutra, sin los atributos del poder imperial, probablemente se trate del primero. De hecho, si se va más allá, pudiera estar representando el origen de Roma desde la perspectiva mitológica e histórica. No obstante, también es posible que el iluminador solamente estuviera copiando modelos vistos en otros libros, sin mayor reflexión al respecto.

Miniaturas

En el Mss/11558 hay seis miniaturas, todas de tema religioso, que están en estrecha relación con el texto de las oraciones contra los pecados capitales. Estas cargan una iconografía de lo que pudiéramos llamar "historia cristiana" o "historia de la salvación". Asimismo, cinco de las seis miniaturas representan un suceso relacionado directamente con el pecado. A continuación, se describirán detalladamente y se interpretarán en relación con el texto bíblico, la tradición y las costumbres pictóricas de la época.



Fig. 5. Miniatura encima del texto en el f. 3r

La primera miniatura en Mss/11558 representa al rey David (3r) (Fig. 5). En ella encontramos a un hombre envejecido, con una larga barba y corona, que viste de manera elegante, con una túnica y sandalias. Está sentado en unos escalones

frente a una ventana mirando hacia afuera. Tiene en sus manos un rebel o rebec, un instrumento de cuerdas similar al violín. Desde el exterior entra un viento representado por líneas curvas casi imperceptibles que hacen alusión a la inspiración divina para la composición poética. Afuera un modesto paisaje se compone de figuras rocosas y dos árboles. La imagen no cuenta con más detalles que estos, el fondo permanece liso, sin ningún detalle ornamental; como si la habitación en la que David se encuentra no tuviera ningún tipo de decoración (más allá de los detalles en pan de oro), sino la más pura sobriedad, que es enfatizada por el carácter monocromático de la miniatura.

En esta representación tenemos varios componentes de la figura davídica que son importantes para el discurso del manuscrito. En primer lugar, desde un punto de vista cristiano, su reinado es una prefiguración del reinado eterno de Cristo. Por eso en el Nuevo Testamento se insiste en la idea de que Jesús proviene de la casa de David y que es su sucesor, como Mesías.

En segundo lugar, tenemos su figura como músico y compositor de salmos. El salterio ha sido siempre asociado con David por judíos y cristianos. El instrumento musical con el que más se asocia este personaje es el arpa, pero también existen ejemplos en los que se le representa con una rota, una lira, un violín o, como aquí, un rebel.

El David músico está asociado con la penitencia, pues en la Edad Media se entendía tanto la composición de los salmos como parte del acto de sufragio que David cumple para obtener el perdón.[37] En relación con esto es preciso apuntar que la narración de arrepentimiento de David ha provisto tradicionalmente una justificación teológica para la asociación del número siete con los actos penitenciales (siete salmos y siete oraciones). Según el relato bíblico (2 Samuel 12. 16-18), una vez que ha pecado con Betsabé y es amonestado por el profeta Natán, David mantiene una actitud de arrepentimiento por siete días por la salud de su hijo con ella. Este hecho ha sido interpretado por algunos teólogos, como Jerónimo de Estridón, como un modelo de penitencia.[38]

Un tercer componente de la figura de David al que esta miniatura apunta es su carácter de profeta, inspirado por el Espíritu Santo, concepto expresado en la ráfaga de viento que desde el exterior le llega. Esto es especialmente importante en el entendimiento cristiano de las Escrituras.

37 King'oo, *Miserere mei*, 40.
38 Ibíd., 36.

Por último, hay que señalar su ancianidad, que puede tener varias lecturas. Puede deberse a que se quería resaltar la sabiduría y madurez del monarca. Sin embargo, yendo aún más allá, la caracterización de este personaje como anciano puede estar haciendo alusión a su pecado de adulterio con Betsabé. El pecado conduce a la muerte y, mientras más años tiene una persona, más se aproxima a este destino. Esto pone en conexión esta primera miniatura con el resto que encontraremos en la obra, pues todas abordan el tema del pecado y la penitencia de una manera u otra. No obstante, es necesario enfatizar que la miniatura de David es singular en el manuscrito en el sentido de que es la única que no está representando un acontecimiento concreto, sino simplemente a un personaje bíblico. Además, es la única que se encuentra encabezando un texto y no enmarcándolo.



Fig. 6. Representación de los ángeles caídos en el f. 5r

La segunda miniatura (5r) (Fig.6) muestra un cielo luminoso, resaltado con pan de oro, y unas nubes rosáceas. Dos ángeles, uno vestido de azul (a la izquierda) y uno verde (a la derecha), se encargan de combatir y expulsar de las moradas celestiales a los demonios. Estos aparecen abajo, son negros y tienen una imagen monstruosa, que combina características fisionómicas de aves y reptiles. Están deformados y son similares a algunas de las figuras que encontramos en los márgenes de otros folios.

Debajo se encuentra un espacio montañoso completamente en azul que representa el purgatorio, el espacio intermedio entre la tierra y el cielo, por donde es preciso que escalen los fieles a la vida eterna, para purgar sus pecados. Más abajo se representa un valle, con una casa pequeña y casi imperceptible y un espacioso lago, en representación de la vida terrenal. A los pies de la imagen hay unos espinos que parecen avizorar el comienzo del infierno. La imagen representa la estructura espacial propia de la teología cristiana, desarrollada doctrinalmente por cientos de años durante la Edad Media: el cielo arriba —la morada de Dios, la virgen y los santos—, el purgatorio, la tierra y el infierno.

Esta miniatura coincide en el manuscrito con la oración contra la soberbia que menciona explícitamente este episodio. Como se ha visto arriba, en dicha oración los ángeles caídos son el ejemplo teológico de prepotencia ante Dios, rebeldía y orgullo. Por esa razón, se entiende, aunque no se expresa de manera explícita, que fueron expulsados del cielo y condenados al infierno.



Fig. 7. Representación del rico y Lázaro en el f. 8r

La tercera miniatura representa el banquete del rico Epulón y Lázaro (8r) (Fig. 7), episodio bíblico que se encuentra en Lucas 16.19-31. El primero aparece con sus convidados dentro de un edificio de carácter renacentista. En su primer nivel cuenta con un arco de medio punto con una composición de estilo toscano a los

lados, que deja ver la escena interior. En su segundo nivel tiene una galería con balcón, dos arcos de medio punto y orden toscano en los capiteles laterales. En el tercer nivel tiene una cúpula con una portada rectangular de frontón triangular y cuatro columnas que la enmarcan. El protagonismo que tiene este edificio con las nuevas formas arquitectónicas revela la fuerte influencia de los modelos clásicos en el manuscrito.

La escena es completada por unos árboles poco definidos a la derecha y un cielo azul. Lázaro está sentado afuera del edificio y los perros merodean alrededor. Los rasgos de los personajes no se definen bien. Lo que destaca es la magnificencia de la construcción. Esto puede tener dos formas de interpretarse. La primera es que el iluminador, familiarizado y entusiasmado con los modelos renacentistas, quisiera mostrar la obra arquitectónica y la escena fuera más que nada un pretexto. La segunda es que se está evidenciando de esta manera la gran riqueza de este hombre que era incapaz de mostrar caridad y misericordia con su prójimo. La miniatura se integra perfectamente en el contexto de la oración contra la avaricia, con la que coincide.



Fig. 8. Representación de las tentaciones de Jesús en el f. 12r

La cuarta miniatura corresponde a las tentaciones de Jesús en el desierto por parte de Satanás (12r) (Fig. 8), que se narra en Mateo 4:1-11 y Lucas 4:1-13.

Ambos personajes aparecen dos veces. La primera vez están a la orilla de un despeñadero a lo lejos. Esta representa quizá la tentación más atrayente para los artistas desde el punto de vista visual: Satanás incita a Cristo a que se lance si es el Hijo de Dios, porque los ángeles habrían de rescatarlo. También puede estar representando la tentación en la que Satanás promete dar a Jesús todos los reinos de la tierra si se postra a adorarlo.

La segunda vez ambos personajes están más cerca, con lo cual se perciben con mayor detalle su ropaje y facciones. Jesús aparece con una túnica de color rojizo, con una aureola brillante sobre la cabeza. Satanás aparece vestido de negro, como un anciano y tiene unas piedras en la mano. De esta forma, se sugiere la tentación que Satanás planteó a Jesús de convertir las piedras en pan para vencer el hambre. Observamos a Jesús con el brazo levantado, en posición de enseñanza. Esto significa que la manera en que respondió a las tentaciones del diablo fue pronunciar la Palabra de Dios, tal y como se narra en los Evangelios. Jesús le dice a Satanás que no solo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios. Estas palabras se repiten en la oración contra la gula, con la que esta miniatura coincide en el manuscrito. En esta oración la resistencia de Cristo ante la tentación y el hambre constituye el ejemplo teológico que ha de imitarse.



Fig. 9. Representación de las tentaciones de Jesús en el f. 20v

La quinta miniatura representa la historia de Caín y Abel (20v) (Fig. 9), que se encuentra en Génesis 3; los nombres de los hermanos están escritos explícitamente en el dibujo. Los personajes aparecen al pie de la página, estando casi imperceptibles ante el tamaño del paisaje. El momento que se representa es el del homicidio. Caín viste de rojo, quizá una alusión a que sus manos están llenas de sangre por el asesinato de su hermano. Por su parte, Abel viste de azul, un color que representa pureza, obediencia y devoción; el color, por ejemplo, de las vestiduras sacerdotales o del manto de la virgen. El resto de la imagen muestra un paisaje muy similar al de la miniatura de los ángeles caídos, pero sin el cielo dorado. Esta ausencia es justificable, porque la escena representada tiene un mayor componente terrenal.

La miniatura coincide con la oración contra la envidia. Esta habla de no molestarse, sino de alegrarse por las cosas buenas les suceden a otros. El pasaje de Caín y Abel es completamente apropiado en este contexto, en tanto representa la envidia de Caín cuando el sacrificio de su hermano Abel fue agradable ante los ojos de Dios y el suyo no.



Fig. 10. Representación de las tentaciones de Jesús en el f. 22v

Por último, tenemos la representación del diluvio universal (22v) (Fig. 10). La historia aparece en los capítulos del 6 al 9 de Génesis. La imagen está dividida en dos partes, una que muestra el cielo, que está sorprendentemente despejado,

otra un denso mar. Se dejan ver las cimas de dos montañas a las que han logrado escalar dos figuras humanas pequeñísimas. También en un árbol un animal indeterminado se trepa intentando salvarse de terminar ahogado. El arca aparece muy pequeña en la esquina izquierda.

Esta miniatura coincide con la oración contra la ira. Sin embargo, es preciso apuntar que la ira con la que generalmente se asocia el pasaje del diluvio no es el pecado humano, sino la actitud divina que condena a los pecadores a la destrucción. En este sentido, puede parecer contraproducente que se represente en conjunto con este pecado capital. La explicación puede estar en que el miniaturista quería poner un ejemplo de la única ira permitida o posible: la ira santa de Dios. También puede deberse a que se quería usar esta última miniatura como advertencia de lo que ocurre cuando los hombres persisten en pecar.

El manuscrito tiene dos folios faltantes, uno de los cuales coincide con la oración contra la lujuria. Es muy probable que, con parte del texto, también esté faltando una miniatura que represente este pecado, como tienen las demás oraciones. En tal caso, esta estaría ubicada después de la del rico y Lázaro y ante de la que representa las tentaciones de Jesús. Aunque es imposible confirmar que tal miniatura existió, se quiere aventurar una teoría sobre cuál hubiera sido su contenido de haber existido: una representación de David y Betsabé, particularmente el episodio donde este la observa mientras toma un baño.

Hay tres razones que podrían sustentar dicha teoría. La primera tiene que ver con la evidente relación que tiene esta historia bíblica con la lujuria, que llevó a David a pecar contra su prójimo y contra Dios. La segunda razón es la asociación tradicional del salmo penitencial 51(50) con este episodio específicamente, y de todo el libro de salmos con la figura de David. La tercera razón es que la portada de la mayoría de los salmos penitenciales en los libros de horas a partir del siglo XV representaban a David y Betsabé.[39] Por ejemplo, tenemos el libro impreso precisamente entre 1555-1556 que contiene las *Horas de Salisbury*, en donde se tiene el mismo grabado de ambos personajes para ilustrar tanto 2 Samuel 11 como el Salmo 6, el primero de los penitenciales.[40]

Las miniaturas con escenas de tema bíblico-cristiano plantean una estructura curiosa. No están ordenadas canónicamente, según la disposición que siguen los

39 Mónica Ann Walker Vadillo, «Bathsheba's Bath and the Seven Deadly Sins: A New Interpretation of a Visual Narrative Strategy in Late Medieval Books of Hours», en *Ambiguous Women in Medieval Art*, ed. Mónica Ann Walker Vadillo (Budapest: Trivent Publishing, 2019), 58.

40 King'oo, *Miserere mei*, 30.

eventos en las Escrituras. Más bien, se podría argumentar que están estructuradas en forma de quiasmo, con la historia de las tentaciones de Jesús, y posiblemente la de David y Betsabé (en caso de que hubiera existido), en el centro.

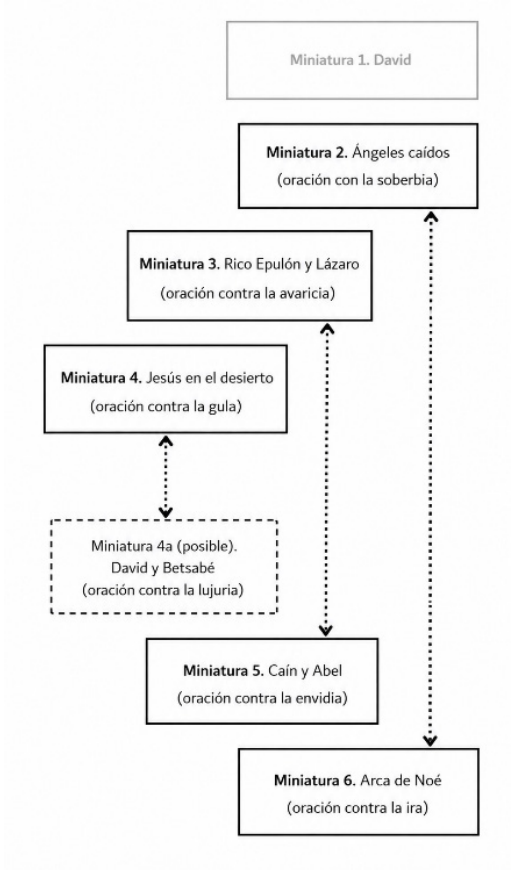

Fig. 11. Estructura en forma de quiasmo de las miniaturas del manuscrito y su correspondencia con las oraciones

La miniatura de los ángeles caídos se corresponde con la del diluvio. La relación que tienen ambos eventos es que se trata de momentos de gran juicio divino y de depuración espiritual. En un caso se purga el cielo de ángeles rebeldes. En el segundo caso, se limpia la tierra de hombres rebeldes. Eso sin mencionar que tradicionalmente se ha identificado que los misteriosos personajes que se juntan con las hijas de los hombres en Génesis 6 son realmente los ángeles que fueron expulsados del cielo y que, como resultado de esto, la tierra se volvió

un lugar de mayor pecado y desobediencia de Dios, por lo que fue necesario el diluvio.

Asimismo, la miniatura del rico Epulón se corresponde con la de Caín y Abel, aunque la asociación es algo más complicada. Se trata en ambos casos de una pareja de personajes masculinos, uno se comporta piadosamente y el otro no, uno es la víctima y el otro es el victimario. Asimismo, uno de los personajes recibe el favor divino y el otro no.

De no existir la miniatura adicional de la que se ha hablado, aún tendría sentido que la representación de Jesús en el desierto estuviera en el centro del quiasmo. La figura cristológica quedaría, en este caso, como modelo de perfección ante los otros episodios de pecado. No obstante, de haber existido la miniatura con el pasaje de David y Betsabé, tampoco es descabellado pensar que estas dos se pusieron en el centro porque tienen una correspondencia como las otras dos parejas de miniaturas. Como se ha discutido arriba, en la teología judía y cristiana David es un prototipo del Mesías, el rey perfecto de Israel. No obstante, fue incapaz de resistir la tentación incluso estando en la comodidad de su palacio; por su parte, Jesús se mantuvo libre de pecado incluso en el desierto.

CONCLUSIONES

El Mss/11558 contiene textos bíblicos y litúrgicos que para esta fecha ya tenían una estructura y un uso devocional establecido, con la única excepción de una oración de cierre que no se ha podido identificar en fuentes anteriores. La aparición de esta y la ausencia de una oración contra la *acedia* indican cierta adaptación textual que apunta a un contexto de producción laico, para un comitente adinerado, quizá de la nobleza.

Se trata de un artefacto de devoción personal que acompaña los salmos y oraciones con la profusa iluminación como refuerzo y complemento de las ideas y el estilo del texto. Refuerzo en tanto el *horror vacui* discursivo se manifiesta también en los márgenes. También en que algunos motivos decorativos de la *marginalia*, iniciales y miniaturas hay una coincidencia implícita o explícita de lo que se dice verbalmente. Complemento en tanto que las ideas tradicionales sobre los salmos, el pecado y la penitencia se manifiestan de manera visual. Por ejemplo, la asociación de David con los salmos, que no es algo que se exprese directamente en los textos, queda manifestado en la iluminación.

Como se ha demostrado, el iluminador tenía un programa iconográfico cuidado que demuestra un conocimiento de la tradición devocional de penitencia que estaba ilustrando. Esto se observa en la forma en que añade textos relevantes a sus iluminaciones, en forma de cartelas o inscripciones en obras arquitectónicas. Sin embargo, más allá de esto, también se permite jugar, innovar, probar con los nuevos modelos arquitectónicos clásicos y fantasear con las infinitas posibilidades del grutesco. Esta duplicidad entre cuidada lógica iconográfica (en consonancia con el carácter penitencial del conjunto) y espontaneidad pictórica es una de las características que hace que este manuscrito sea tan singular.

MANUSCRITOS E INCUNABLE

Alberto Magno, Santo. *De sacrificio missae*. Toulouse, ca. 1430–1440. Manuscrito. MSS/9569. Biblioteca Nacional de España, Madrid. https://bnedigital.bne.es/bd/es/card?id=43d6df89-2f01-4e6a-bdb4-8cff7c4c8cb3. Consultado el 19 de mayo de 2026.

Drigsdahl, Erik. «Septem psalmi penitentiales: Anthoine Verard 20 August 1490», sección de *Copenhagen KB Perg. 10 4 [Madsen Inc. 2020]: Grandes Heures d'Anthoine Vérard, Paris 1490*. Incunable. En *CHD. Centre for Handwriting and Documents*. Última modificación 21 de octubre de 2007. https://www.manuscripts.org.uk/chd.dk/inc/Perg10_7pss.html.

Iglesia Católica. *Hymni, psalmi et orationes*. S. XIV. Manuscrito iluminado. MSS/562. Biblioteca Nacional de España, Madrid. https://bnedigital.bne.es/bd/card?id=661d9baa-8af7-4b02-8a46-c237ef03a1c9. Consultado el 18 de mayo de 2026.

M. A., *Septem Psalmi poenitentiales cum septem orationibus*. 1556. Manuscrito iluminado. MSS/11558. Biblioteca Nacional de España, Madrid. https://bnedigital.bne.es/bd/card?id=9e07412c-bf50-46f1-9bd2-44cf8a7a291d. Consultado el 17 de mayo de 2026.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Nacional de España. «Acerca de». *BNE Digital*. S. f. https://bnedigital.bne.es/bd/es/about. Consultado el 17 de mayo de 2026.

Bibliothèque royale de Belgique. *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne: [Catalogue de la Exposition]*. Bruselas, 1964.

Domínguez Bordona, Jesús. *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Vol. 1. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933.

Domínguez Domínguez, Juan Francisco. «Biblia y humanismo. León de Castro y Juan del Caño». *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* 196 (2015): 203–253.

Evagrio Póntico. *Obras espirituales*. Introducción y notas de José I. González Villanueva. Traducción de Juan Pablo Rubio Sadia. Biblioteca de Patrística 28. Madrid: Ciudad Nueva, 1995.

Heredia, Ricardo. *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*. Vol. 1. París: Émile Paul, L. Huard y Guillemin, 1891.

Janini, José, y José Serrano. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.

King'oo, Clare Costley. *Miserere mei: The Penitential Psalms in Late Medieval and Early Modern England*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012.

López de Toro, José. «La biblioteca del Conde de Benahavis». *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* 7 (octubre-diciembre de 1958): 10–16.

Lugo, Américo. *Escritos históricos*. Editado por Andrés Blanco Díaz. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, 2009.

Ramos, Fray Nicolás. *Assertio Veteris Vulgatae Editionis, iuxta Decretum Sacrosancti Oecumenici et Generalis Concilii Tridentini, Sessione quarta*. Salamanca: Mathias Gastius, 1576.

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Arte. Grandes temas. Madrid: Cátedra, 2003.

Salazar y Acha, Jaime de, y Alfonso Ceballos-Escalera y Gila. *La Divisa, Solar y Casa Real de la Piscina*. Madrid: RAMHG, 1993.

Villaseñor Sebastián, Fernando. «El Libro de Horas del infante don Alfonso en el contexto de la iluminación tardogótica de la Península Ibérica». *Titivillus* 1 (2015): 94.

Walker Vadillo, Mónica Ann. «Bathsheba's Bath and the Seven Deadly Sins: A New Interpretation of a Visual Narrative Strategy in Late Medieval Books of Hours». En *Ambiguous Women in Medieval Art*, editado por Mónica Ann Walker Vadillo, 56–82. Budapest: Trivent Publishing, 2019.